عالم المعرفة

208

العبقرية

تاريخ الفكرة

تحرير: بنيلوبي مري
ترجمة: محمد عبد الواحد محمد
مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

208

العبقرية

تاريخ الفكرة

تحرير: بنيلوبي مري

ترجمة: محمد عبد الواحد محمد

مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي



أبريل 2000

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

كلمة عرفان 7

نبذة عن المشاركين في الكتاب 9

مقدمة المترجم 11

تقديم 13

الفصل الأول:
العبقرية الشعرية وأصولها الكلاسية 25

الفصل الثاني:
«الفنان الخارق» عبقريا.. وجهة القرن السادس عشر 55

الفصل الثالث:
البعث الثاني للهوميرية.. المجاز والعبقرية 83

الفصل الرابع:
شكسبير والعبقرية الأصلية 111

الفصل الخامس:
جوته والعبقرية 139

الفصل السادس:
خواء مفهوم العبقرية.. مظاهر الرومانسية 161

الفصل السابع:
نيتشه والعبقرية 183

المحتوى

الفصل الثامن:
تفكيك مفهوم العبقرية.. بول دي مان ونقد الأيدلوجية 201

الفصل التاسع:
ما العبقرية الموسيقية؟ 235

الفصل العاشر:
العبقرية في الرياضيات 259

الفصل الحادي عشر:
العبقرية والاضطرابات العلي.. تاريخ أفكار متعلقة باقترانها 281

الفصل الثاني عشر:
العبقرية والتحليل النفسي.. فرويد ويونج ومفهوم الشخصية 303

المؤلف في سطور 329

كلمة عرفان

أود أن أتقدم بالشكر للمركز الأوروبي للدراسات الإنسانية بجامعة وريك، لمنحي فرصة إقامة مؤتمر عن موضوع العبقرية في أبريل من عام 1987، وهو المؤتمر الذي ألقى فيه بعض من شاركوا في هذا الكتاب بحوثا كانت هي الأساس الذي قامت عليه فصولهم، كما تبدو الآن في هذا الكتاب. وإنني لممتنة للأكاديمية البريطانية ولبنك باركليز لدعمهما المالي السخي لهذا المؤتمر.

نبذة عن المشاركين في الكتاب

بنيلوبى مري

محاضرة في قسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك.

مارتن كمب

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة سانت أندروس. ومن بين كتبه «ليوناردو دافنشي: الأعمال الرائعة للطبيعة والإنسان» لندن 1981، وكذلك «ليوناردو دافنشي» نيوهفن ولندن، 1989.

جلن موست

أستاذ الكلاسيات بجامعة أنسبروك، وهو مؤلف «مقاييس المدح: البنية والوظيفة في أناشيد بندار البيثية الثانية والنيمية السابعة» جوتنجن، 1985.

جوناثان بيت

زميل في ترينتي هول، كمبردج، ومن بين كتبه «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي»، أكسفورد، 1986.

مايكل بدو

أستاذ الألمانية بجامعة ليدز، وهو مؤلف كتاب «الخيال الروائي للبشرية. دراسات في الرواية التربوية من فيلاند إلى توماس مان» كمبريدج، 1982.

دراموند بون

محاضر في الإنجليزية بجامعة جلاسجو. يكتب عن بيرون والرومانسية الإنجليزية.

مايكل تانر

زميل «كوربس كريستي» ومحاضر في الفلسفة بجامعة كمبردج: يقوم بتسجيل وتجميع المصنفات الموسيقية الكاملة لريتشارد فاجنر.

كريستوفر نوريس

أستاذ الإنجليزية بجامعة ويلز، كاردف. ومن مؤلفاته «المنعطف المدمر»، لندن، 1983، وكتاب «بول دي مان»، لندن، 1988.

ولفرد ميلرز

أستاذ متفرغ في الموسيقى بجامعة يورك. و من مؤلفاته «بيتهوفن وصوت الله»، لندن، 1983، وكتاب «أقنعة أورفيوس» مانشستر، 1987.

كلايف كلمستر

أستاذ متفرغ في الرياضيات بجامعة لندن. ومن مؤلفاته «النظرية العامة للنسبية»، أكسفورد، 1987 وكتاب شريدنجر(*) الاحتفال المئوي للرياضي الموسوعي (كمبردج، 1987).

نيل كسل

أستاذ الطب النفسي بجامعة مانشيستر. وهو مؤلف كتاب «إدمان الكحول» (هارموندزورث، 1965).

أنطوني ستور

زميل متفرغ في جرين كوليج، أكسفورد. من بين مؤلفاته «ديناميات الإبداع» لندن، 1972، وكذلك «مدرسة العبقرية» لندن 1988.

(*) أروين شريدنجر 1887 ـ 1961 عالم طبيعة نمسوي اشتغل بالنظرية الموجية للمادة، ونظرية الكم الجديدة، وطور مفهوم التركيب النووي المؤسس على ميكانيكا التموّح، و شارك بول ديراك عام 1933 في جائزة نوبل في الفيزياء (المترجم).

مقدمه المترجم

أعترف بأنني ترددت أكثر من مرة في مواصلة ترجمة هذا الكتاب. وفي كل مرة توقفت فيها عن الترجمة وقد عزمت على طلاق الكتاب طلاقا بائنا، كنت أجدني في اليوم التالي مدفوعا نحوه بقوة، وقدهزني الشوق، وغمرني الحنين.

والكتاب عالم زاخر بالمعرفة، يدور بك هنا وهناك مع العباقرة من الفنانين والأدباء والفلاسفة والعلماء وأطباء النفس و غيرهم. وأنت عزيزي القارىء تلهث وراءه لتحاول أن تمسك بأفكاره وتتمثلها، فتنجح مرة وتفشل مرة، ثم لا تلبث أن تعود إلى ما فشلت في الإمساك به، فتجده سلسا طيعا بين يديك.

والعبقرية هي نواة هذا الكتاب وموضوع بحوثه الاثني عشر التي تضمنها، والتي تناولها نخبة من المتخصصين. وكانت هذه البحوث أصلا دراسات ألقيت في مؤتمر عقد لهذا الغرض في جامعة وريك عام 1987 . وأنت تمضي مع هذه البحوث وتنتهي معها لترى أن العبقرية في النهاية ظاهرة يتعذر تفسيرها رغم كل ما بذل لأجل ذلك من محاولات.

والكتاب يحتاج منك-عزيزي القارىء-إلى تأن في تناوله، فهو ليس كتابا للتسلية، تختلس لحظات بين مشاغلك لتمضي معه بعض الوقت وتزجي به وقت فراغك، بل إنه ليحتاج منك إلى تأهب واستعداد وتفرغ تام وابتعاد عن أي مشاغل أخرى، وهو يحتاج إلى صبر في قراءته، تماما كما احتاج

مني إلى صبر طويل في ترجمته.

والكتاب مليء بأسماء أعلام كثيرين. وقد حاولت جهدي أن أقدم لمحة في هوامش الكتاب عن بعض هذه الشخصيات التي وردت في ثنايا البحوث، ما استطعت إلى ذلك سبيلا.

ولست أريد أن أنهي كلمتي قبل أن أوجه كلمة شكر وتقدير للأصدقاء الذين كانوا نعم العون لي في مسيرتي مع هذا الكتاب العظيم، وأخص بالذكر منهم الأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوي الذي تفضل مشكورا بقراءة المخطوطة قراءة دقيقة، وساعد في توضيح كثير مما غمض عليّ في بعض الفصول، كما أخص بالذكر أيضا الأستاذ الدكتور عبدالرحمن جابر والأستاذ الدكتور أمين العيوطي اللذين كانا نعم العون لي في اجتياز كثير من الصعاب. كما يطيب لي أن أعبر عن شكري وتقديري لسلسلة «عالم المعرفة» ومستشارها الكريم الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا وأعضاء لجنتها الموقرين، الذين أتاحوا لي فرصة الغوص في هذا الخضم العميق الزاخر بالدر واللؤلؤ.

وبعد.. فإن كنت قد وفقت إلى إيصال معلومات هذا الكتاب الثري إلى القارىء العربي الكريم، فحمدا لله على أن جهدي لم يضع سدى. أما إذا كان الصواب قد جانبني فيما هدفت إليه، فيكفيني شرف المحاولة.

والله ولي التوفيق

محمد عبدالواحد محمد

القاهرة

أكتوبر 1995

تقديم

لعل أول نموذج يرد إلى الذهن للعبقرية في القرن العشرين يتمثل في عبقرية ألبرت أينشتين، ذلك الرجل الذي كان لبصيرته الفطرية الإبداعية النفاذة إلى طبيعة المكان والزمن، أثرها في تغيير مداركنا بعمق عن العالم. إن إطلاق صفة العبقرية على الرجل هو اعتراف منا بما يتمتع به من قوى إبداعية غير عادية، تلك القوى التي تميزه عن غيره من الرجال والنساء الموهوبين، والتي لا يصل إليها يقينا البقية من أمثالنا من البشر العاديين. ويستطيع العلماء والرياضيون أن يشرحوا لنا ما قدمه أينشتين من عمل يجبرنا على الحديث عن عبقريته، ويمكن لأصحاب التحليل النفسي البحث عن مصادر مثل هذا الإبداع في شخصية وتنشئة أينشتين الإنسان.. بيد أنه يتبقى شيء يتعذر تفسيره أساسا عن طبيعة مثل هذه القوى المذهلة. ونحن نعزو الخاصية غير العادية لشعر شيكسبير وموسيقى موتسارت وتصوير ليوناردو على سبيل المثال إلى عبقرية هذه الشخصيات، لأننا نعلم أن مثل هذه الأعمال لم تكن ببساطة نتيجة للتعلم أو التقنية أو الجهد الشاق المحض. و من الطبيعي أننا نستطيع تتبع المصادر والمؤثرات، ونستطيع تحليل تأثير عمل من أعمال الفن في ضوء خواصه الشكلية، مثلما نستطيع تقييم مزايا البصيرة الرياضية أو الاكتشاف العلمي، ولكن لم تتمكن التحليلات بعد من تفسير طاقات هذه الشخصيات نادرة الموهبة ، والتي تستطيع أن تنتج

عملا خلاقا له خاصية وقيمة دائمتان. ولو تساءلنا كيف استطاع موتسارت تأليف موسيقى بمثل هذا النقاء والكمال (أينشتين نفسه قال إنه لاحظ أن موسيقى موتسارت هي من النقاء بحيث تبدو وكأنها دائمة الوجود في الكون، تنتظر أن يكتشفها الموسيقار القادر)(1) لكانت الإجابة: «لأنه كان عبقريا»، وهي إجابة تماثل تماما قولنا: إننا لا ندري. ذلك أنه في كل عصر وفي كل فن، تستعصي العبقرية على التحليل.

ورغم أنه من الامور المغرية أن نحذو حذو رجل مثل يوهان كاسبر لافاتر الذي لم يضع إطلاقا تعريفا للعبقرية، على أساس أن من لديه عبقرية لا يعرفها، والمحروم منها لا يستطيع معرفة كنهها(2)، فإن الضرورة تقتضي اللجوء إلى بعض التعريفات من أجل توضيح المجال العام لهذا الكتاب. وعلى ذلك فإني سأبدأ بتعريف العبقرية كما جاءت في معجم أكسفورد الإنجليزي:

قوة فكرية فطرية من نمط رفيع كتلك التي تعزى إلى من يعتبرون أعظم المشتغلين في أي فرع من فروع الفن أو التأمل أو التطبيق، طاقة فطرية وغير عادية على الإبداع التخيلي أو الفكر الأصيل أو الابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيرا عن الموهبة.

هذه الفكرة العامة عن العبقرية هي نتاج لتطورات القرن الثامن عشر، وهي جزء من التغيير الجذري في النظرية الجمالية والذي راده بذكاء ألمعي. هـ. أبرامز في «المرآة والمصباح»(3).

والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن الشخص الذي يوهب مثل هذه الطاقات غير العادية يصبح فردا متمتعا بميزة معينة، ويمثل عند هربرت ديكمان «ذروة الموهبة العقلية والخلاقة»(4) .وبنهاية القرن الثامن عشر، اعتبر العبقري، وخاصة العبقري المشتغل بالفن، النموذج الإنساني الأعلى، حالا بذلك محل تلك الأنماط المثالية الأولى، كالبطل والقديس والإنسان الكلي، وغير ذلك.

ولاستكشاف أصول هذه الفكرة، ينبغي بادئ الأمر أن ننظر في تطورات معينة مر بها تاريخ كلمة عبقرية. فالمصطلح في الاستخدام الحديث مرتبط بالإبداع والأصالة ارتباطا وثيقا يعود إلى القرن الثامن عشر، حين اكتسبت الكلمة لأول مرة معناها المألوف الحديث والمحدد آنفا، وهي أيضا الفترة

التي استخدمت فيها الكلمة لأول مرة للدلالة على شخص موهوب بمثل هذه القوى الفائقة كما يبدو في هذه العبارة: «كان نيوتن عبقريا». ولكن العبقرية قبل القرن الثامن عشر كان لها مجموعة منوعة من المعاني المختلفة، والتي لم يطابق واحد منها استخدامنا الحديث للمصطلح، وفي معجم أكسفورد، وبين المعاني القديمة المختلفة التي أوردها عن العبقرية، نجد ثلاثة معان تتسم بأهمية خاصة بالنسبة لأهدافنا وهي:

1- العبقرية روح مرافقة.

2- العبقرية استعداد ذو سمات مميزة أو ميل طبيعي.

3- العبقرية قدرة طبيعية أو موهبة فطرية.

والمعنى الأول مشتق مباشرة من كلمة جينيوس genius اللاتينية. وفي الديانة الرومانية كانت «جينيوس» أصلا هي روح الأسرة (gens) التي كانت عقيدتها كعقيدة الآلهة الحارسة-مثل لارز (lares) وبيناتس (Penates)-مرتبطة بحياة المنزل. والتفاصيل الدقيقة لمعناها القديم موضع جدل وتتسم بالغموض. وفي أعمال بلوتس (Plautus)(*) (نحو نهاية القرن الثالث وبداية القرن الثاني قبل الميلاد) وهي من أول مراجعنا الأدبية، تظهر كلمة جينيوس لتعني نوعا من الروح الحارسة داخل كل إنسان. وهي ليست صنوا للإنسان، ولكنها ترتبط ارتباطا حميما بشخصيته. وكانت الروح الرومانية الحارسة جينيوس شأنها شأن الروح الإغريقية دايمون (daimon) تولد مع الإنسان، وتصحبه خلال رحلة حياته، وفقا لما جاء بتعريف هوراس (Horace)(*1) في رسائله 2/2 (الأسطر 187 وما يليها).

ويعلل هوراس سبب اختلاف شخصيتي الشقيقين وتباين أسلوب حياتهما قائلا إن الروح (جينيوس) فقط هي التي تدري، إنها «الرفيق الذي يتحكم في نجم ميلادنا، وإله الطبيعة الإنسانية المعرض للفناء في كل فرد، وهو متباين الطلعة، أبيض وأسود»(5) هذه الروح أو الإله عبده كل إنسان منذ يوم مولده، وكعكة عيد الميلاد الحديثة هي الأثر الباقي من القرابين التي كان على الروماني أن يقدمها لروحه (جينيوس) في الذكرى السنوية لميلاده. والروح الحارسة (جينيوس) بدلالتها هذه لم تكن تنسب إلى الأفراد فقط، بل كانت تمتد أيضا إلى الجماعات من الناس (مثل جينيوس الشعب الروماني) وإلى الأماكن.. (مثل تعبير مكان الروح «جينيوس» المشهور)..

فالمدن والبلدان والبيوت والأسواق وملتقى الشوارع كل منها له إلهه الموجه. وفكرة الروح المرافقة التي توزع على كل إنسان عند مولده كانت فكرة رئيسية طوال العصور الوسطى اللاتينية، وبقيت واحدة من المعاني السائدة للكلمة الإنجليزية (genius) (ولكلمة génie في الفرنسية) و (genio في الإيطالية) حتي القرن الثامن عشر. غير أنه في غضون ذلك القرن حدث تغيير لافت وجوهري في معنى الكلمة، فحتى في ذلك الوقت كانت الجينيوس -بوصفها روحا شخصية حامية- شيئا يمتلكه كل إنسان، أما الآن وهي تحمل معنى القوة المبدعة غير العادية، فقد صارت امتيازا تتفرد به جماعة منتقاة وقلة تتمتع بميزات خاصة.

ولعل أحد جوانب التعقيد الكامن في تحديد المعاني المتنوعة للكلمة الإنجليزية ناجم عن أن المعنيين الثاني والثالث المذكورين آنفا -خلافا للمعنى الأول الذي يشير إلى الروح المرافقة- مشتقان من كلمة (ingenium) اللاتينية بما يعني كلا من «النزعة الطبيعية» و«القدرة الفطرية» أكثر مما هما مشتقان من كلمة (genius) اللاتينية. ونحن في الحقيقة، كما أوضح إدجار زيلسل(6)، نستطيع أن نتعلم الكثير عن أصول المفهوم الحديث للعبقرية من تاريخ كلمة ingenium التي تنوعت ترجماتها في اللغات الحديثة (فهي «ingegno» في الإيطالية و «ésprit» في الفرنسية و«wit» أو «genius» في الإنجليزية) أكثر مما نستطيع تعلمه من تاريخ الكلمة اللاتينية «genius». ذلك أن «ingenium» بمعنى «المقدرة الطبيعية» خاصية لا يمكن اكتسابها بالتعلم، ولا يستطيع امتلاكها كل فرد. ومن قبل وفي كتاب دفاع عن الشعر (1583) للسير فيليب سيدني(*2) الذي نجد فيه العبقرية مرادفة لكلمة «ingenium» إشارة إلى أن بعض الناس يولدون بقدرات معينة، وهي قدرات يفتقدها الآخرون. فهو يقول: «الصنعة لا تخلق شاعرا إذا كان عاريا عن الموهبة». ولهذا يقول المثل القديم «الخطيب يصنع والشاعر يولد». وفي القرون التالية نجد كلمة «عبقرية» تستخدم باطراد بمعنى خاصية غير قابلة للتفسير، وفي الشاهد التالي مثال على ذلك، وهو شاهد مقتبس من كتاب تماثل الشعر والتصوير (1695) لدرايدن:(*3)

(العبقرية السعيدة هبة الطبيعة: إنها تعتمد على تأثير النجوم كما يقول المنجمون، و على أعضاء الجسد كما يقول الطبيعيون. وهي هبة

خاصة من السماء كما يقول المسيحيون والوثنيون على السواء، أما وسيلة تحسينها، فهو أمر يمكن لكثير من الكتب أن تعلمنا إياه. وأما كيف نحصل عليها، فلا أحد يستطيع ذلك، والكل يجمع على أننا لا نستطيع عمل شيء دونها).

وهذا مثال آخر نجده في الأسطر التالية الشهيرة لبوب:(*4)

(العبقرية الحقة في الشعراء أمر نادر، والناقد القادر على التذوق الحقيقي نادر. كلاهما متشابهان، يتلقيان نورهما من السماء، ذلك الذي ولد لينقد، وذاك الذي ولد ليكتب).

[مقال في النقد (1711) الأسطر من 11-14].

ورغم ما يبدو لنا وكأننا نقترب من المعنى الحديث للعبقرية في هذين الشاهدين، فإننا نفتقد عاملا حاسما يتمثل في عدم وجود تمييز واضح بين العبقرية والموهبة حتى الآن.

وقد يكون من الممتع بحث التطور المعقد لمختلف معاني كلمة «العبقرية»، فتاريخ فكرة العبقرية ليس تاريخا للكلمة. ورغم أن المضامين الحديثة للكلمة لم يكن لها وجود قبل القرن الثامن عشر، فإن فكرة امتلاك أفراد معينين قوى خلاقة لهي فكرة تضرب بجذورها في الأدب والفكر في عصر سابق على ذلك. ولقد أقر اليونان على أي حال بالطبيعة الغامضة لقدرات الإنسان الخلاقة فيما يتعلق بالشعر. ومنذ أقدم العصور والشعراء يدعون أنهم يتلقون إلهاما مقدسا. ولقد كان لمذهب أفلاطون في الإلهام الشعري باعتباره نوعا من الجنون أو الحماسة، أثره في تكوين اعتقاد نشأ في الثقافة الغربية ولأول مرة، بأن العملية الشعرية عملية غير عقلانية. وبقي هذا الاعتقاد موضع اعتبار لعدة قرون تالية، وعجل بأساليب مهمة معينة، بتكوين بعض الانطباعات التي ارتبطت فيما بعد بفكرة العبقرية.

وفي عصر النهضة، ومع الإيمان العميق بتنوع قدرات الإنسان، وهو الإيمان الذي كان من سمات الحركة الإنسانية الإيطالية، نشهد بزوغ مفهوم جديد مؤداه أن الشاعر مبدع، تماما كما تبدع الأرباب، وهكذا يبدو الشاعر وكأنه رب من هذه الأرباب («الشاعر واحد من الأرباب»(*5) كما جاء في الوصف المؤثر لسكاليجر)(*6)(7) يبتدع مادته مكونا منها صورا لأشياء لا وجود لها. وبعد تطبيق هذا التشبيه على الشعراء في البداية، امتد ظله إلى

القوة الإبداعية للمصورين، وكان «ليوناردو» مثالا على ذلك:

لو رغب مصور في أن يرى حسناوات يسحرن لبه، تمكنت قدرته من خلقهن. ولو رغب في مشاهدة مسوخ مخيفة أو مهرجة أو مضحكة أو مثيرة للشفقة فهو قادر على أن يكون مبدعا وخلاقا لذلك كله(*7) [.......] الحق أن أي شيء في الكون، في الجوهر، في الظاهر، في الخيال، يتلقاه عقل المصور في البداية ثم يصبح طوع يديه بعد ذلك(8).

والاعتقاد في القدرات الإلهية للفنان يظهر أثره كذلك في صفة «إلهي divino» التي حدث أن أطلقت باطراد على الفنانين خلال القرن الثامن عشر. وكان من أبرز من اتصفوا بها «مايكل أنجلو» الذي خاطبه أرتينو(*8) في تورية مشهورة قائلا «مايكل يامن تسمو على الإنسان، أنجلو أيها الرباني»(9) ولم يكن «مايكل أنجلو» يسمى بالعبقري، لكن صورة عصر النهضة عن «الفنان الإلهي» تنبيء بوضوح عن عبقري العصور اللاحقة.

ولقد وجِدَ العباقرة في الواقع قبل اكتشاف مفهوم العبقرية بزمن طويل، كما تشهد بذلك نماذج القرن الثامن عشر العظيمة كهوميروس وشيكسبير ونيوتن. وفي تصوير لبلوتارخ أقل ابتذالا عن هذه النقطة، نراه يصف أرشميدس بالإنسان الذي «يمتلك روحا شديدة النبل، ونفسا شديدة التعمق، ووفرة من البحث العلمي، ذلك [......] أنه اكتسب من خلال ابتكاراته اسما وسمعة انتسبا إلى الألوهية أكثر من انتسابهما إلى الذكاء البشري».

ويقول بلوتارخ عن قدرة أرشميدس الفذة في الهندسة:

البعض يعزو هذه القدرة إلى المواهب الطبيعية للرجل، والبعض يعتقد أنها كانت نتيجة للجهد المفرط الذي بدا معه أن كل شيء يقوم به، إنما كان يتم بلا جهد وبسهولة. ورغم عدم قدرة أحد على اكتشاف البرهان بجهوده الخاصة، فإنه حالما يكتشفه يعتقد أنه كان بإمكانه اكتشافه [.......] فلا موجب بناء على هذه الأسباب لإنكار ما يروى عنه من حكايات-كيف أن بعض الجنيات المألوفة والمقيمة معه يسحرنه على الدوام، وكيف أنه كان ينسى طعامه ويهمل العناية بجسده، وكيف أنه عندما جروه بالقوة -كما يحدث دائما-إلى مكان الاستحمام والدهان، أخذ يرسم أشكالا هندسية في المواقد، ويرسم بأصبعه خطوطا في الزيت الذي دهن به جسده، وقد غمرته متعة كبيرة. والحقيقة أنه كان في حالة إلهام من ربات الفنون(*9)(10).

هذا وصف كلاسي للعبقري في أثناء الانهماك في العمل. ولأن معاصري بلوتارخ ينسبون قوى أرشميدس العقلية إلى الموهبة الفطرية أو إلى العمل الشاق لا إلى العبقرية، فإن وصفهم هذا يشير فقط إلى أن مدركاتنا عن الإبداع البشري والقدرة على الابتكار هي التي تتغير وليست ظاهرة العبقرية نفسها. وقدرة الإنسان على استخدام خياله في الإبداع والابتكار و الاكتشاف، هي قدرة موجودة دائما. ومشكلة القدرة الإبداعية لدى الإنسان، بقدر شدة بعدها عن أن تكون ببساطة هما معاصرا، قد أثارت اهتمام كثير من الأجيال المختلفة التي عاشت الحضارة الغربية والتي كانت قيمها الجمالية والأخلاقية ومسلماتها النفسية مختلفة عن قيمنا ومسلماتنا. وفي الفصول التالية من هذا الكتاب سنحاول تحري السبب الذي استوجب ظهور فكرة العبقرية في عصر خاص حين ظهرت، والأسباب الأساسية للتغيرات التي طرأت على الفكرة بدءا من أول صيغة لها في علم الجمال العقلي في القرن الثامن عشر، ومرورا بتزايد تيار «العاصفة والاندفاع(*10) Sturm und Drang» وعصر الرومانسية، وانتهاء بوضعها الغامض في القرن العشرين.

والعبقرية في وقتنا الحاضر، جزء أساسي من معجمنا اللغوي اليومي. إنها الكلمة التي مهما تدنت قيمتها، ستظل تعبر عن الإيمان بالقدرات البشرية التي هي لب حضارتنا. وهي أيضا شيء جوهري كما يقرر ريتشارد بواريير «فلأنها غامضة للسبب نفسه، ولأنها يمكن أن تساند حلم الإنسان بقوته وسيطرته، فهي بذلك تحد للآلهة الأخرى»(11) وهناك اتجاه بين النقاد والأكاديميين عامة يميل إلى اعتبار فكرة العبقرية منبتة الصلة ولا علاقة لها بشيء، وأنها مجرد خيال رومانسي تتخذ أساسا وسيلة لتجنب التحليل الصارم للنصوص، والذي يعد المهمة الحقيقية للنقد.

وليس من العسير الوقوف على أسباب هذا الشك، ففكرة العبقرية في الحقيقة فكرة تحيط بها الصعوبات.

فكيف نعرّف العبقرية؟ وكيف نفرق بينها وبين الموهبة؟ وإذا كانت القوة الإبداعية مقوما أساسيا من مقومات العبقرية، فما مقدار ما يمتلكه الشخص من هذه القوة كي يكون عبقريا؟.. وفي هذا الخصوص، تُرى من هو المبدع على وجه الدقة؟(12) فنحن جميعا يمكن أن نكون مبدعين بدرجات متفاوتة، ولكن ما ذلك الذي يجعل من إنسان عبقريا؟ لو كانت السمة المميزة لعمل

عبقري هو صموده لمعيار الزمن، فهل من الممكن تطبيق الفكرة بأثر رجعي؟ إن صعوبة الإجابة عن أسئلة كهذه، وشدة غموض العبقرية تجعلان المفهوم أمام الكثير من الناس لا معنى له.. والعبقرية فضلا عن ذلك هي بالضرورة من سمات الصفوة، ليس فقط لما تمنحه من امتياز لأفراد بعينهم، بل لأنها أيضا تُعليس أنواعا معينة من النشاط فوق أنواع أخرى، فالعبقرية تجبرنا على إصدار أحكام قيمة، وهو أمر قد لا يكون شديد الصعوبة بالنسبة للاكتشافات العلمية أو البراهين الرياضية، ولكنه يجعلنا غير مطمئنين تماما حين يتصل بالفنون الإبداعية.

ومرة أخرى تثير فكرة العبقرية أسئلة حول دور المبدع ومكانته في المجتمع. فنيتشه، كما يذكرنا مايكل تانر(*11)، يصر «على استحالة توقع ظهور عمل متميز (وهو الشيء الوحيد ذو القيمة) من شخص ما يعيش حياة برجوازية نمطية». هل تتيح العبقرية لمن يمتلكها الحق كل الحق في تجاهل قواعد المجتمع الذي يعيش فيه، وأن يعامل بمعايير مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التي تطبق على أقرانه؟ ليس من العسير على وجه اليقين أن نفكر في أمثلة لعباقرة قدموا أعمالا رائعة تضيف قيمة للحياة، لكنهم كبشر يتسمون بالخسة. ومما لا شك فيه أن الاعتقاد في غرابة أحوال المبدعين واختلاف حياتهم عن الحياة العادية كان جزءا مهما من آراء أصحاب العقيدة الرومانسية في العبقرية، والتي كانت فيها المعاناة ثمنا يتحتم على العبقري أن يدفعه، لا من أجل قواه البشرية الخارقة فحسب، بل من أجل الحرية الشاملة كذلك، هذه الحرية التي رأى من واجبه ومن مظاهر امتيازه أن يستثمرها(13). ولقد تجلى هذا التركيب المعقد من الأفكار في أسطورة فاوست، تلك الأسطورة التي تمدنا من مارلو إلى توماس مان(*12) بأقدم الأمثلة وأكثرها دواما لوجهة النظر الميفيستوفيلية(*13) عن العبقرية، متمثلة في صرخة فاوست بوزوني «هبني العبقرية بكل ما فيها من آلام».

وربما يقودنا هذا إلى مشكلة من أشد المشكلات المرتبطة بفكرة العبقرية صعوبة، وهي المشكلة التي تدور حول العلاقة بين الفنان وعمله. ومع أن دراسة العبقرية هي في النهاية دراسة للقوة الإبداعية البشرية، واهتمامها الأساسي منصب على الإنسان المبدع، أكثر من كونه منصبا على العمل

الذي يبدعه (وهو بلا شك السبب في أن علم النفس والطب النفسي هما فقط فرعا الدراسات العقلية اللذان لا يزال تحليل العبقرية يجد فيهما مجالا نشيطا) إلا أن العمل هو الذي يدفعنا إلى الاهتمام بالفرد المبدع. وتكون هذه المشكلة أقل حدة في حالة الحدوس الرياضية أو الاكتشاف العلمي، حيث إن العمليات العقلية المستخدمة مهما تكن قائمة على الحدس، فإن النتيجة النهائية تحتوي على علاقة ما بالأحداث التي يمكن التحقق منها أو بالحقائق القابلة للملاحظة. بيد أنه في الفنون الإبداعية يعكس العالم المتخيل الذي يبدعه الفنان حتما عقلية فرد بعينه، ولو بطريقة تتسم بشدة الغموض والتعقيد. وفي حين أنه من الممكن أن نتخيل أن شخصا آخر كان سيستنبط النظرية العامة للنسبية لو لم يستنبطها أينشتين، فلا يمكن أن نتصور أن تأليف موسيقى بيتهوفن أو شعر شيكسبير كان يمكن أن يتم لو أن هاتين الشخصيتين المهمتين لم توجدا. ولا يعني هذا أن نقول إن أينشتين كان أقل عبقرية من بيتهوفن أو شيكسبير، ولكننا نهدف فحسب إلى إبراز نقطة واضحة، ألا وهي وجود فروق بين طبيعة العبقرية في الفنون وطبيعتها في العلوم(14). أما ماهو ضروري بالنسبة لتصور العبقرية في أي مجال فهو وجوب أن يكون العمل نفسه دائم الجودة والقيمة، وهذا بوضوح هو السبب في أن فكرة العبقرية لم تطبق أبدا بأي معنى من المعاني على الفنون الأدائية. و المشكلة الرئيسية التي تطرحها العبقرية بالنسبة للفنون الإبداعية كانت موضع اهتمام واضح في النقاش الذي أعقب كلمة ريموند كليبنسكي التي ألقاها في المؤتمر الذي انعقد عن العبقرية والذي انبثق عنه هذا الكتاب. فحين أثير سؤال عن سبب عدم وجود تقليد مأثور عن عبقري سعيد في الحضارة الغربية، أجاب كليبنسكي بشكل مباشر «وهل كان بمقدور رجل سعيد أن يكتب هاملت؟».

إن الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب هو تطور فكرة العبقرية من بدايتها في العصور القديمة الكلاسية وحتى نقض فكرة العبقرية على يد النقد المعاصر. وداخل إطار زمني ممتد يقوم خبراء في مختلف المجالات بمحاولة استكشاف جوانب الفكرة من زوايا مختلفة، وهم بذلك يعكسون الطبيعة المثيرة للجدل لموضوع يتطلب تفاعل عدة فروع من العلم. وبدلا من أن يقدم الكتاب سردا متصلا أو يحاول أن يكون شامل النظرة، فإنه يركز على نقاط

معينة في تاريخ فكرة العبقرية أو موضوعات معينة، مشوقة أو مهمة على وجه الخصوص.

وقد خُصَّص فصلان مستقلان عن الموسيقى والرياضيات، حيث إن هذين الموضوعين هما المجالان اللذان لا تزال فكرة العبقرية تطبق فيهما بشكلها التقليدي من قبل عامة الناس على الأقل، إن لم يكن من قبل الموسيقيين والرياضيين أنفسهم. أما أعظم إسهام قدمه القرن العشرون في دراسة العبقرية فكان في مجال الطب النفسي، ولهذا بدا من المناسب أن ننهي الكتاب بفصل عن العبقرية والتحليل النفسي. أما ما يحمله مستقبل فكرة العبقرية في ثنايا الحضارة ذات النزعة النفعية المتزايدة التي نحياها فسيظل أمرا قابلا للجدل.

الهوامش

(*) كاتب مسرحي وهجاء روماني (254-184 ق.م) أعماله المسرحية المتبقية كانت تحويرا للمسرحيات الإغريقية (المترجم).

(*1) شاعر روماني وكاتب مسرحي ساخر (65-8 ق.م) (المترجم).

(*2) شاعر إنجليزي (1554-1586) ويعد كتابه هذا من أقدم الأعمال النقدية الأدبية في الإنجليزية (المترجم).

(*3) جون درايدن (1631-1700) شاعر وناقد وكاتب مسرحي إنجليزي (المترجم).

(*4) ألكسندر بوب (1688-1744) شاعر إجليزي، وله محاولة وحيدة في كتابة المسرحية الكوميدية، حين شارك جون جاي في كتابة مسرحية بعد الزواج بثلاث ساعات (المترجم).

(*5) حدث تحوير لبعض هذه العبارات هنا حتى لا تصطدم بمشاعرنا الدينية (المترجم).

(*6) يوسف سكاليجر (1540-1609) واحد من أعظم علماء عصر النهضة ويقال إنه مؤسس حركة النقد التاريخي (المترجم).

(*7) حورت بعض العبارات بما يساير مشاعرنا الدينية (المترجم).

(*8) بيترو أرتينو (1492-1556) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي (المترجم).

(*9) هن تسع ربات من بنات زيوس يطلق عليهن muses وهن يحمين ويلهمن الفنون والشعر والموسيقى والعلوم وغير ذلك. ولكل من هذه الربات مهمة خاصة بها، فواحدة للموسيقى وأخرى للشعر... وهكذا (المترجم).

(*10) حركة أدبية ظهرت في ألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر التنوير وعقلانيته الشديدة، ومن أبرز من يمثل هذه الحركة جوته وشيلر في إنتاجهما المبكر، وهردر. والاسم مأخوذ من عنوان مسرحية لأحد أقطاب هذه الحركة وهو فريدريش مكسميليان كلينجر (1752-1831) (المترجم).

(*11) هو صاحب فصل «نيتشه والعبقرية» (المترجم).

(*12) الأول هو كريستوفر مارلو 1564-1593 كاتب مسرحي إنجليزي، من أعماله مأساة دكتور فاوست وأيضا يهودي مالطة. والثاني وهو توماس مان 1875-1955 روائي ألماني وكاتب، من أعماله بودنبروك ودكتور فاوست اللذان كانا سبب شهرته (المترجم).

(*13) نسبة إلى مفيستوفيليس شيطان فاوست (المترجم).

١

العبقرية الشعرية وأصولها الكلاسية

بنيلوبي مري

بدأ الاهتمام بطبيعة القدرة الإبداعية بالإغريق الذين ندين لهم بالفكرة الرئيسية عن ربات الجمال التسع رمز إلهام الشاعر لأكثر من ألفي عام في تاريخ الحضارة الأوروبية. ولم يكن لدى الإغريق كلمة تشير إلى العبقرية، أو حتى إلى القدرة الإبداعية. ومع ذلك فمن الواضح أنهم أدركوا منذ البدايات المبكرة، وقبل نشوء علم الجمال بزمن طويل، بأن هناك شيئا غير قابل للتفسير في العمل الخلاق. وفي محاولاتهم سبر أغوار هذا السر الغامض، صاغوا أفكارا كانت مهمة وأساسية في التاريخ اللاحق لعلم الجمال.

وفي هذا الفصل، سأحاول استكشاف الأصول الكلاسية لمفهوم العبقرية. وستتركز مناقشتي بوجه عام على صورة الشاعر، وبوجه خاص على فكرتين عن طبيعة القدرة الإبداعية الشعرية، أدتا دورا حيويا في عملية تطور فكرة العبقرية في العصور اللاحقة، أولاهما هي فكرة الإلهام الإلهي، وهو الاعتقاد الذي يعزو العنصر الذي يبدو غامضا في

إن المظهر الإبداعي للحياة الذي يجد أوضح تعبير عنه في الفن، يستعصي على كل محاولات الصياغة العقلية، ذلك لأن أي رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببيا بيسر، أما الفعل الخلاق، وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصيا على الذهن البشري.

ك. ج.. يونج(*) الإنسان العصري والبحث عن النفس

الإبداع الشعري إلى تأثير مؤقت لقوة خارجية، أما ثانيتهما فهي الفكرة التي ترى أن الشاعر نفسه لديه موهبة فطرية أو مقدرة طبيعية «توهب» له بصورة من الصور، ولا يمكن اكتسابها بالتعلم. ولقد بقيت هاتان الفكرتان اللتان صاغهما الإغريق أول الأمر بشكل أو بآخر منذ ذلك الحين، ذلك أن وجود عامل معين «موهوب» في التأليف الشعري هو أمر نادرا ما تعرض للإنكار، حتى في تلك الفترات التي ركزت فيها النظرية النقدية على القواعد والصنعة الفنية أو التكنيك، وسيطرت فيها الصورة التي ترسم الشاعر رجلا حرفيا.

وفي دراستي لأصول وتطور هذه الأفكار، سوف أقيم تحليلي على مجموعة من القطع المقتطفة من مؤلفين قدامى، وكلها من القطع المهمة في حد ذاتها. بيد أن البعض منها اكتسب قيمة أكثر مما ينبغي بسبب الطريقة التي دُرِس وفُسر بها لاحقا. ذلك أن من مميزات تأثير التراث الكلاسي افتراضه قيام نصوص بعينها أو مؤلفين معينين بدور رئيسي في أدب وفكر العصور التالية، وربما كانت هذه النصوص أو هؤلاء المؤلفون هامشيين أو نماذج لا تحتذى في أزمانهم. ومثال على ذلك ما عرضه كل من كليبنسكي وبانوفسكي وساكسل في دراستهم الكلاسية «زحل والسوداوية - الميلانوخوليا»[1] من أن تصور عصر النهضة للسوداوية الخلاقة مشتق بشكل أساسي من قطعة من (المشكلات) المنسوبة خطأ لأرسطو، وهو نص خارج تماما عن التيار الرئيسي للأدب الكلاسي. والواقع كما يشير مؤلفو (زحل والسوداوية) أن «الكتّاب القدامى سجلوا القضية الأساسية في ذلك النص، وهي أن كل العظام سوداويون بنوع معين من الذهول الضئيل أو من السخرية الصريحة»[2]. وبالمثل كان بحث لونجينوس[*1] (عن الجليل) ذا أهمية جانبية إلى أن نشرت ترجمة بوالو[*2] عام 1674، فشاعت طوال القرن الثامن عشر مناقشة «الجليل»، الأمر الذي أجبر كل متعلم على أن يقرأ لونجينوس[3]. ومن أجل هذا فإن ما أهدف إليه فيما يلي هو تحري أصول فكرتَي طبيعة الإبداع الشعري اللتين تتسمان بالتأثير البالغ، مع تقديم قطع متنوعة لمؤلفين قدامى، أدت دورا بارزا في تشكيل تاريخ فكرة العبقرية منذ عصر النهضة.

ويرجع مفهوما الإلهام والموهبة الطبيعية عادة، وهما محورا بحثي، إلى

العصور القديمة، إلى أفلاطون أولا ثم بندار[*3]، وإن كنت أعتقد أنه يمكن التمييز عند هوميروس بين موقفين واضحين للإبداع الشعري يرمزان إلى المفهومين الأخيرين[4] ويدلان عليه. وفي الأدب الإغريقي المبكر، عزا الشعراء قدر اتهم إلى ربات الفنون، اللاتي يلهمن من يرعينهم بوسيلتين رئيسيتين مميزتين حتى ولو لم يلحظهما في الواقع الشعراء أنفسهم. إنهن يمنحن الإلهام في دفقة شعورية لحظية مثلما نرى على سبيل المثال في وصف الشاعر الملحمي ديمودوكس في الأوديسا 73 ,8: «تثير الربة أحاسيس الشاعر الملحمي ليتغنى بالأعمال المجيدة» أو في التوسلات إلى ربات الفنون، مثل ما نجد في افتتاحية الإلياذة «انشدي ياربة عن غضب أخيل بن بليس»، لكنهن أيضا يمنحن موهبة شعرية دائمة. ففي الأوديسا يوصف الشاعر الأعمى ديمودوكس بأنه «الشاعر الخيِّر الذي أحبته الربة بصفة خاصة وقد منحته الخير والشر كليهما، ذلك أنها اقتلعت عينيه ومنحته عذوبة الإنشاد» (الأوديسا 62 ,8-64 ,8) وتلمح هذه الكلمات إلى أن هبة الإنشاد دائمة دوام العمى الذي يصاحبه، والذي يلازم المنشدين كثيرا[5]. وفي مقابل فقدان ديمودوكس بصره منحته ر بات الفنون بصيرة الشعراء الإلهية. وفي الأوديسا 43 ,8-45 ,8 يوضح ألسينوس موهبة ديمودوكس الشعرية بصورة أوسع فيقول: «ادع إلينا هنا الشاعر الإلهي ديمودوكس، لأن الرب منحه زيادة على كل الآخرين موهبة الإنشاد، ليمتع الناس بشعره أيا ما كان مجال إنشاده». وهكذا نجد مرة أخرى أن الهبة التي يمنحه الرب هي هبة دائمة، يمكن للشاعر أن يستغلها كما يحب، وليست فورة إلهام وقتي. وفكرة المنحة الدائمة هذه -في تصوري- تمهد للأفكار اللاحقة عن العبقري التي تصفه بأنه إنسان ذو مواهب خاصة.

وبجانب قيام ربات الفنون بمنح الموهبة الشعرية، فإنها على ما يقال تعلم الشعراء بصفة عامة: فأوديسيوس على سبيل المثال يطري ديمودوكس قائلا، لابد أن من علمه هي إحدي ربات الفنون أو أبوللو (الأوديسا 487 ,8-488 ,8). و يدعي هزيود أن ربات الفنون علمنه الإنشاد الجميل (الثيوجونيا22)[*4] ويشير صولون[*5] إلى واحد تعلم ما وهبته إياه ربات الفنون (شذرة 51 ,13) والمعنى الدقيق لمثل هذه المقولات ليس واضحا، كما يعلق باستخفاف اليوس أ ريستايدز، وهو سفسطائي من القرن الثاني الميلادي

بقوله: «كيف تعلم ربات الفنون؟.. هل يكون ذلك بفتح مدرسة كمعلمي الإلزام؟». (الدفاع عن الخطابة 91) ولكن استعارة التعليم تؤكد على وجه العموم، مظاهر الحرفية في مهنة الشاعر، في الوقت نفسه الذي تنطوي فيه على مصدر مقدس: المقدرة الشعرية براعة، ولكنها براعة تأتي من الآلهة. والأمر الذي قد يثير الدهشة هو عدم وجود أي إشارات في الأدب الإغريقي المبكر عن إمكان تعليم شاعر شاعرا آخر، رغم تأكيد طبيعة حرفة الشاعر البارعة. وفي الثقافة التي تقوم على التلقين، كان على المبتدىء في الحقيقة أن يتعلم مبادىء حرفته بالاستماع إلى من هم أكثر منه خبرة، ومع ذلك كان التعليم يمنح بوصفه حقامن حقوق الآلهة. ومرة أخرى تكون تعليقات أريستايدز في محلها: حين يستهل أوديسيوس تمجيده لديمودوكس بالمقولة العامة، وهي أن الشعراء الجوالين جديرون بالإجلال لأن الربة علمتهم وهي تحبهم (الأوديسا 479 ,8-481 ,8) إنه يقول: «كما لو أن هوميروس كان يخشى من جانبه أن يقول أحد من الناس إنه تعلم من أحدآخر وليس من ربات الفنون أنفسهن» (الدفاع عن الخطابة 90).

وليست المقدرة على قرض الشعر والتي كان من المعتقد أنها تنشأ أصلا من الآلهة هي فقط الهبة التي تمنح للإنسان، ولكنها واحدة من أشياء عديدة منها جمال الجسم والقوة والحكمة والفصاحة والمهارة اليدوية والتنبؤ. والآلهة بوجه عام لا تمنح الشخص أكثر من هبة واحدة، وهو اعتقاد ظل سائدا في الفكر الإغريقي المبكر، حتى حين تنسب مقدرة بارزة إلى الطبيعة لا إلى سبب ديني. وليس بمقدور الناس اختيار مهاراتهم، ولكن عليهم أن يتقبلوا ببساطة ما تمنحهم الآلهة إياه، وأن يعيشوا حياتهم وفقا لذلك. أما الأمر المهم بالنسبة للموهبة واستعارة التعليم فهو أنهما يستخدمان أساسا في وصف القدرات البارزة والخصائص المميزة، وهذا في الحقيقة هو السبب في أن الآلهة هي التي تعلمهم وليس البشر. ولدينا موقف مناقض لهذا في شذرة من مارجيتس[*6] (شذرة 2)، وفيها وصف لشخص ما بأنه معدوم المواهب كلية لأن الآلهة لم تعلمه أي شيء. والقدرة على قرض الشعر وغيرها مما يشبهها من قدرات توصف من ناحية التراث بأنها منح الآلهة، لأنه بسبب ما لاحظه جون ستيوارت مل[*7] على الحكمة القائلة بأن «الشاعرمولود» يوجد اتجاه عام لدى الجنس البشري يعتبر أن

كل قوة ليست على نحو ظاهر من أثر الممارسة وأن كل مهارة غير قابلة للخضوع للقواعد الإلهية، إنماهي نتاج موهبةخاصة»[6].

إن الشخص لا ينال موهبة من هذا النوع، حتى يبقى باستمرار أثيرا لدى الآلهة. وعلى هذا فإن أصحاب الحرف على سبيل المثال هم في حماية أثينا وهيفايستوس، وأن المتنبئين يحميهم أبوللو، وأن الشعراء مقدسون من لدن ربات الفنون. أما ما يميز الشعراء عن غيرهم من الجماعات الأخرى في الأدب الإغريقي المبكر فهو تواتر الإشارات إلى الوضع الخاص للشاعر وتأكيد صلاته بالسماء. ومما لا شك فيه أن هذه الفكرة ناشئة إلى حدما عن الحقيقة التي تعتبر الشعراء هم مصدرنا الأساسي للمعلومات في أثناء هذه الفترة. فعند التفكير في وضع الشاعر في الأدب الإغريقي المبكر، فإن ما نقوم به حقيقة هو فحص تصور الشاعر لنفسه. ولكن حتى لو تم التسليم بأي تناقض بين ما يقوله الشاعر عن نفسه ووضعه الاجتماعي الحقيقي، فمن الواضح أن الشعراء قد تمتعوا بمكانة كبيرة في المجتمع الإغريقي المبكر[7]. وإنه لأمر لافت للنظر أن يستمر هذا التصور عن مكانتهم حتى عهود تالية. فلماذا إذن حاول أفلاطون جهده أن يقوض دور الشاعر؟

إن هوميروس والشعراءالإغريق الأوائل لا يمعنون التفكير في الأسباب أو الظروف المحيطة بمنح البشر المواهب والمهارات، لكن الاصطلاحات المعبرةعن الموهبة والتعليم يفترضان مسبقا حدوث لقاء حقيقي بين الآلهة والبشر. ولقد وضحت هذه الدلالة الأساسية أول ما وضحت في رواية هزيود[*8] عن المناسبة الخطيرة التي ظهرت له فيها ربات الفنون فوق جبل هيليكون ونادت به شاعرا حيث يقول:

(ذات مرة علموا هزيود أنشودة جميلة حين كان يرعى خرافه على سفح هيليكون المقدس. وكانت الكلمات التالية هي أول ما قالته لي الإلهات، ربات الفنون الأولمبيات، بنات زيوس حامل الدرع: «الرعاة ساكنو الحقول، التعساء المُخجِلون، إنهم ليسوا سوى بطون تطحن الطعام، ونحن نعلم كيف نتكلم عن كثير من الأباطيل وكأنها حقائق، ولكننا نعلم أيضا-إذا أردنا-كيف ننطق بالحق»، بهذا تكلمت بنات زيوس العظيم، الراغبات دائما في الحديث، واقتطعن فرع غار مزدهر وأعطينه لي، لكي أتخذ منه عصا، وكان ذلك

شيئا رائعا، ونفخن فيّ صوتا مقدسا حتى أحتفي بأحداث المستقبل والماضي. لقد جعلتني أتغنى بسلالة الآلهة الخالدة المباركة، وأتغنى دائما لهن بالذات، في البدء والمنتهى).

(الثيوجونيا 22-34)

وكون هزيود هذا، أول شاعر أوروبي واع بذاته ومدرك تماما طبيعته الخاصة، أمر كثيرا ما أشار الباحثون إليه. وقضية وضع هذا الوصف سواء أكان انعكاسا لتجربة دينية حقيقية، أو كان مجرد وصف تقليدي، إنما هي قضية كثيرا ما كانت موضوعا للجدل(8). ولكن الأمر الذي أود النظر فيه هنا هو ما يتضمنه هذا الشاهد من دلالات على تصور هزيود لفنه: فمن الواضح أنه يعزو مقدرته الشعرية، لا إلى موهبة فطرية أو خصائص يمتلكها، بل إلى فضل ربات الفنون اللاتي اخترنه وحده وأنعمن عليه بالمواهب. ولقدبدأت مهنته كشاعر عندما وضعته الإلهات في البداية على طريق الإنشاد، كما يذكر هو فيما بعد (الأعمال والأيام 659). وباهتمام بالغ اعتبر مكسيموس الصوري(*9) (ديالكسيس 38) وهو يكتب في القرن الثاني الميلادي في وسط حضاري مختلف تماما، أن وصف هزيود وغيره من حكايات شبيهة لحكماء غير متعلمين يزعمون أنهم يتلقون إلهاما ربانيا، إنما هي قصص مجازية لتفسير الموهبة الفطرية، وإن كان هزيود نفسه لا يرى الأمر على هذا النحو.

والواقع أن الشعراء الإغريق الأوائل كما يبدو لنا،ليس لديهم أي تصور بأن الموهبة الشعرية أو غيرها من الأمور الأخرى المتصلة بها، يمكن أن تكون فطرية. وربما نجد بدايات هذه الفكرة في ادعاء فيميوس (الأوديسا 347 ,22-348 ,22) بأن الرب غرس فيه enephusen المقدرة على الإنشاد، وهذا أول مثل على مجموعة كلمة phusis وارتباطها بالشعر، ولو أنه ليس من الواضح تماما ما إذا كان هذا الغرس قد تم عند المولد. ويترجم بعض الشراح فعل enephusen (غرس) بمعنى «نمّى» حيث تعني العبارة كلها «الرب نمى فيَّ القدرة على الإنشاد، «لكن الحالات المماثلة توحي باستخدام كلمة emphúo عادة للكيانات المادية أو الخصائص الروحية التي مدت جذورها في شخص أو شيء أو علقت بهما على نحو راسخ، ولذلك فمن الجائز أن يكون ادعاء فيميوس إرهاصا للفكرة التي ظهرت فيما بعد والتي ترى أن

الموهبة الشعرية فطرية ولا يمكن أن تكتسب.

وعلى أية حال، فإنه لا يوجد ما يشير إلى الاعتقاد بأن الموهبة الشعرية موروثة أو منحدرة من جيل إلى جيل، وهو أمر ربما يكون مثيرا للدهشة بالنظر إلى الأهمية المرتبطة بالنسب والسلالة في أشعار هوميروس. ولقد اعتبرت العرافة يقينا موهبة وراثية على الأقل في حالة ثيوكليمينوس (الأوديسا 225 ,15)، والذي تم تتبع نسبه خلال سلسلة متعاقبة من العرافين حتى ميلامبوس[9] الأسطوري. وهناك سلسلة نسب أخرى مشابهة-وإن كانت أقل تفصيلا-رويت عن الحرفي فيريكلوس في الإلياذة (59 ,5 - 60 ,5)، وهي تشير يقينا إلى أن مهارته قد انحدرت إليه من أجيال سابقة، وقد توحي بالاعتقاد بأن المهارات التي تشبه مهارته إنما هي وراثية. ولم يرو عن الشعراء شيء من سلاسل النسب هذه في العصر المبكر، وإن ذهب البعض[10] إلى أن ما قاله هزيود في الثيوجونيا (94) من أن المنشدين هم «من ربات الفنون» ek Mouseon إنما هو تعبير قد يشير إلى الانتقال الوراثي بمعناه الحرفي. لكن هذا تفسير للعبارة في ضوء ما شاع بعد ذلك من موجة تتبع أثر أسلاف الشعراء المشهورين مثل هوميروس وهزيود، وذلك من خلال الرجوع إلى الشخصيات الأسطورية لأورفيوس أو موزايوس أو لينوس[10*] وصولا إلى ربات الفنون. وحتى في سلاسل النسب هذه يكون التركيز على الطبيعة المقدسة للشعراء أكثر منه على الوراثة.

وفكرة منح المواهب السماوية عند المولد، تتضمنها كلمات أخيل لبريام عن تعاسات الكائن البشري، تلك الكلمات التي يشيع فيها التشاؤم المروع (الإلياذة 525 ,24-542 ,24) فيقول: الحياة بلا ألم، مستحيلة، لأن حظوظ الناس يوزعها عليهم زيوس من الجرتين المزدوجتين للبركات والشرور.. ولأن حياة البعض بائسة تماما، وإن كان لآخرين مزيج من الحظ الطيب والسيىء مثل والده بليس[11*] الذي كان يعاني الكثير من الأحزان، ولو أنه منح مواهب رائعة من قبل الآلهة منذ ولادته ek genetés وتقع هذه العبارة نفسها في موضع آخر يتعلق بالموهبة الموسيقية في الترنيمةالهومرية لأبوللو (لا يعدو تاريخها القرن السابع قبل الميلاد) حين تعجب الإله من صوت القيثارة المبتكرة حديثا، فيسأل هرميس:

هل صاحبتك هذه الأعمال المدهشة منذ الميلاد أو أن إلها أو إنسانا

منحك الموهبة الرائعة وعلمك أنشودة سماوية؟ (440-442) وثمة مثال آخر بارز عن «موتيفة» الموهبة عند الميلاد نجده في ثيوجونيا هزيود، حيث تمنح ربات الفنون مواهب من لدنها عند الميلاد، ولو أن الموهبة في هذه المناسبة هي بلاغة في النثر أكثر من كونها موهبة شعرية، لأن المتلقي كان ملكا أكثر من كونه شاعرا: «الملوك الذين رعاهم زيوس كرمتهم بنات زيوس العظيم. إنهن يزرن أي ملك من هؤلاء عند مولده ويصببن الندى الحلو فوق لسانه، فتتدفق من فمه كلمات تقطر عسلا (الثيوجونيا 81-84)[11]. والفرق بين هذا الوصف الخاص بمنح ربات الفنون المواهب للملوك، ورواية هزيود عن لقائه مع الإلهات يلقي الضوء على الطبيعة الخاصة لمواهب الشاعر: ففي حين ينال الملك القدرة على الفصل في المنازعات وصنع السلام منذ الميلاد، ينفرد هزيود بتلقي موهبته في الشعر في مناسبة مهمة في أثناء حياته. ومن الواضح تماما أنه يعتبر نفسه كائنا خاصا، وتنطوي حكايته عن الإلهام الذي أنعمت به عليه ربات الفنون، على الاعتقاد بأنه بمعنى من المعاني شخص متفرد عن الآخرين بتجربته.

وخلال القرن السادس (ق.م) بدأت في الظهور الفكرة التي ترى أن الناس يولدون بخصائص معينة طيبة أو سيئة، وكان ظهورها أبرز ما يكون في شعر ثيوجنيس[*12]، الذي يؤكد تفوق الأرستقراطية على أساس نبل المولد. وقد تفسد الثروة النظام الاجتماعي بجعل الفقير غنيا وجعل الغني فقيرا، وهذا ما يصرح به متحدث متشائم ممرور بسبب تفسخ مثل الماضي العليا، ولكنك لن تستطيع تعليم الفضيلة، أو أن تجعل من إنسان فاسد إنسانا صالحا، فالميلاد وحده هو الذي يحدد هذه الخصائص. والفكرة التي تتضمنها أعمال ثيوجنيس بأن التفوق يتوقف على الخصائص الفطرية، تجد أقوى تعبير عنها وأكثره تفصيلا لدى بندار الذي ينادي مرارا وتكرارا بأنه لا إنجاز دون قدرة موروثة. فهو يؤكد في النشيد الأولمبي 100 ,9 أن «كل ماهو فطري يكون أفضل» حيث إن كلمة فطرة Phua تستخدم للدلالة على الخصائص والاستعدادات التي يولد بها الإنسان، والتي تشكل جوهره الأساسي. وتفوق الخصائص الطبيعية أو الخصائص الموروثة على التعليم موضوع أو «موتيفة» متكررة في شعره كما هي الحال في النشيد النيمي[*13] 40 ,3-42 ,3 على سبيل المثال، حيث يقابل بين مقدرة الإنسان صاحب التفوق

الموروث وعجز من تعلم فحسب «إنسان بلا ضياء، يلهث هنا وهناك، ولا يدخل حلبة النضال بقدم ثابتة، ثم هو يتعامل مع الفضائل التي لا تحصى بعقل مغلق».

ويعيد بندار تفسير فكرة تفوق الناس بطرق مختلفة وفقا للمواهب التي تمنحها لهم الآلهة في ظل مفهوم الفطرة Phua. وعلى هذا يقول في النشيد النيمي 25 ,I-26 ,I «الناس المختلفون لديهم مهارات مختلفة. ولكن على الإنسان أن يمضي قدما في طريقه إلى الأمام، وأن يناضل بما يتفق وطبيعته». وبندار هنا وفي أماكن أخرى يعزو إلى الطبيعة ما يعزوه هوميروس وغيره إلى الآلهة، غير أنه من الخطأ اعتبار القدرة الفطرية والمواهب المقدسة صفات لا يمكن أن تجتمع في فرد واحد، ذلك أن الطبيعة نفسها هبة إلهية، وهي علاقة وضحت في النشيد البيثي[*14] 41 ,I-42 ,I «كل وسائل التفوق التي يمكن تخيلها تأتي من الآلهة لأنها هي التي تجعل الناس حكماء وأقوياء وفصحاء بطريقة طبيعية». ورغم أن هذه الحقيقة معترف بها بشكل عام، فقد أدت إلى خلط معين بين العلماء الكلاسيين، ذلك أنه أحيانا ما يفترض أن بندار يستبدل مفهوم الموهبة الموروثة أو القدرة الفطرية بفكرة الإلهام الوقتي التي نجدها لدى الشعراء المبكرين[12]. لكن توسلات بندار المتكررة إلى ربات الفنون كي يساعدنه في أناشيده تشير إلى أن فكرة الإلهام هذه موجودة في شعره تماما كما هي موجودة في شعر هوميروس.. أما الفكرة الأقدم وهي فكرة منح ربات الفنون الموهبة الشعرية الدائمة فيحل محلها، أو بالأحرى يعيد تحديد أبعادها مفهوم الفطرة Phua، ففي حين يعتبر كل من هوميروس وهزيود الموهبة الشعرية هبة ممنوحة للإنسان في بعض المناسبات المهمة في حياته، يعتبرها بندار هبة الطبيعة، منحت له بطريقة مقدسة وإن كانت فطرية.

وبندار، الذي يعد أكثر شعراء الإغريق اعتدادا بذواتهم، يقدم نفسه على أنه شخصية مختارة، رسول ربات الفنون والناطق بألسنتها والممتطي مركبتها. ومن مظاهر تصوره عن نفسه بوصفه كائنا متفوقا رفيع المستوى، تجنبه استخدام المصطلحات الفنية التقليدية للشعراء والشعر، مفضلا بدلا من ذلك استخدام مصطلحي حكيم Sophos وحكمة Sophia. ولم يكن بندار أول من استخدم هذين المصطلحين في سياق الشعر، وإن كان يكسبهما

دلالة جديدة. لقد كانت هاتان الكلمتان تستخدمان أصلا كما أوضح برونو سنَل[13] في الشعر اليوناني المبكر للدلالة على المهارة العملية والمعرفة، أكثر من دلالتهما على الحكمة، وكانا ينطبقان على مجموعة كبيرة من أوجه النشاط، بما في ذلك التجارة والملاحة والقيادة وفن العرافة والبراعة الموسيقية والشعر. وكان ظهور الكلمات التي تبدأ بـ Soph للدلالة على الحكمة بمعنى عقلي أرفع مستوى، عملية متدرجة، أدى فيها بندار دورا مهما، فالحكيم Sophos في شعره، سواء كان شاعرا أو راعيا للفن أو قائدا، هو إنسان ذو ذكاء فائق، يفترق عن أقرانه بفطرته الموروثة وصلته الحميمة بالآلهة. ولقد تم التعبير عن جوهر هذه الفكرة في النشيد الأولمبي 83ر2-88 ,2: إذ يقول: «بالكنانة التي تحت ذراعي كثير من السهام الرشيقة التي تتكلم مع أولئك الذين يفهمون. أما الغالبية، فإنهم يحتاجون إلى مترجمين. الحكيم هو من يعرف أمورا كثيرة بالفطرة، فدعوا أولئك الذين تعلموا فقط أن يثرثروا عبثا كالغربان الثرثارة ضد طائر زيوس المقدس».

وفي عصور تالية، صار بندار رمزا لقوة الطبيعة الساحقة، التي تبلغ قدرا كبيرا من العظمة، يتعذر معها على قواعد الفن التقليدي أن تحدها، كما صار مثالا للعبقرية الوحشية الفطرية[14]، ولقد عززت وجهة النظر هذه إلى حد كبير في وصف هوراس الشهير الذي كتب عنه في قصائده (الأودز[*15] 2 ,4) والذي أثر كثيرا في تصور النموذج البنداري ابتداء من القرن السابع عشر وما بعده يقول النص:

«كنهر تكاثرت الأمطار وراء شاطئيه، تندفع هابطة من جبل، هكذا بندار عميق الصوت، يتأجج في غناء مندفع كالسيل، وهو جدير بغار أبوللو، سواء أدار لسانه بكلمات جديدة في قصائد عاطفية جياشة جسورة، تتدفق في أوزان متحررة من القيود، أو تغنى بأناشيد الآلهة والملوك».

لكن إصرار بندار على تفوق الفطرة على التعلم يؤيد هذه الصورة. و لهذا فقد وضع أديسون[*16] بندار في مصاف هوميروس وأنبياء العهد القديم وشيكسبير، بوصفه واحدا من العباقرة الفطريين الذين «قدموا بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من الفن أو التعلم، أعمالا كانت بهجة عصورهم ومعجزة الأجيال القادمة جمعاء»[15]. وقد ميزه إدوارد يونج[*17] عن غيره من الكتاب القدامى بإشارة واضحة في النشيد الأولمبي الثاني إذ

يقول: «النجم الذي يبلغ غاية الأهمية بين المحدثين هو شيكسبير، وبين القدماء هو بندار الذي (كما يقول فوسيوس)[*18] تباهى بعدم تعلمه، مطلقا على نفسه لقب النسر بسبب تحليقه فوقه»[16].

ولقد اهتم المعلقون بحق، بالتناقض الذي يثيره بندار بين الموهبة الفطرية والتعلم بوصفه إسهاما مبكرا في الجدل العام الذي دار في القرن الخامس حول الميزات النسبية (للطبيعة) phusis و(الصنعة) techne وهو الجدل الذي استمر قرونا خاصة فيما يتصل بالشعر والخطابة. وفي النقد الأدبي القديم، صار من الأمور المألوفة الاستفسار عن أي الاثنتين أهم من الأخرى.. الصنعة أم الطبيعة، وكان من المفارقات في كل حالة تقريبا النظر إلى الطبيعة Nature (phusis في اليونانية، وingenium أو natura في اللاتينية) على أنها شيء أكثر من الموهبة الفطرية أو الاستعداد الفطري، والاستثناء الوحيد من هذا هو البحث المنسوب إلى لونجينوس بعنوان «عن الجليل». ووفقا لما جاء بهذا البحث فإن الجلال sublimity الذي يعرف بأنه نوع من سمو الحديث أو تفوقه، هو السمة المميزة لأعظم الشعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون أحيانا أن يغمرونا -في عبارة واحدة- بقوة انفعالاتهم المفاجئة كالبرق، مع نقلنا رغما عنا إلى عوالم الخيال الملهم. ورغم أن لونجينوس يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى أن هذا التأثير يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها ودون عون من الصنعة، فإن أهم مصدر للجلال هو العظمة الفطرية (to megalophúes) التي تمنح موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد واستلهام العاطفة كليهما (فصل 8). والطريقة التي يصف بها «العظمة الفطرية» اللازمة للسمو والجلال هي بالتأكيد مختلفة تماما عن المعرفة التقليدية للموهبة الفطرية بوصفها أمرا جوهريا للخطيب أو الشاعر. ولأن لونجينوس يعالج الجلال بوصفه نتاجا للشخصية وليس للمهارة الفنية (التكنيك أو الصنعة)، فإن هؤلاء الذين أغدقت عليهم الطبيعة يجب أن يطوروا عقولهم في اتجاه العظمة، مكرسين أنفسهم للأفكار النبيلة، ذلك أن «الجلال هو أثر من آثار العقل الجليل» (فصل 9). وهذا التركيز على شخصية الكاتب وارتباطها باستخدامه الدائم لغة الحماسة والإلهام، يرفع من شأن «العظمة الفطرية» للونجينوس إلى مستوى يختلف تماما عن المستوى العادي للفطرة المكتسبة عند النقاد الآخرين. ويصعب

في الواقع تجنب استخدام مصطلح «العبقرية» عند ترجمة لونجينوس، خاصة في المقارنة الشهيرة (فصول 33-36) بين إنتاج خال من العيوب لشخص متوسط القدرة، وإنتاج أنجزه بقوة فطرية عظيمة جدا شخص جليل ملهم، وإن اتصف بغرابة الأطوار. وقد استطاعت ترجمة د. أ. رسل أن تمس روح المؤلف الأصلي فتقول:

«وهكذا عندما نصل إلى عباقرة عظام في الأدب [.......] علينا أن نخلص إلى أن أمثال هؤلاء الرجال - رغم كل أخطائهم - يرتفعون عاليا فوق هامة البشر. وتُثْبت الخصائص الأدبية الأخرى أن من يتعاملون معها إنما هم من البشر. إن الإنسان الجليل ليرتفع بنا تجاه عظمة الإله الروحية[17].

ولغة الإلهام التي يستخدمها لونجينوس في بحثه لوصف آثار كل من حالات الجلال والانفعال اللازم لأحداثها، هذه اللغة يدين بها لونجينوس كثيرا لأفلاطون، الذي يعد مفهومه للمس الشعري-وهي فكرة الإلهام الشعري بوصفه نوعا من الجنون أو الحماسة-من أكثر أوصاف العملية الشعرية تأثيرا، والتي انحدرت إلينا من العصور القديمة. ومنذ هوميروس، أصبح من المعتاد «الحديث عن الشعراء كأناس ملهمين». بيد أن هذه الفكرة كان يوازيها طوال العهد المبكر اعتقاد في أهمية الصنعة الشعرية. والجديد عند أفلاطون هو تأكيد سلبية الشاعر والطبيعة اللاعقلانية لإلهامه، والتي لا تتوافق تماما مع أي فكرة عن الصنعة والتكنيك، ففي محاورة مبكرة يقول «الشاعر مخلوق لطيف، سام ومقدس، غير قادر على التأليف حتى يصبح ممسوسا مُغيّبَ العقل، فاقد الرشد» (إيون 534). وتبقى هذه الصورة عن الشاعر الملهم دون تغير جوهري في عمله الأخير وهو «القوانين» (719ج) حيث يشير إلى قصة مزعومة قديمة تقول إن «الشاعر، متى جلس على الحامل الثلاثي لربات الفنون، لا يكون في وعيه، ولكنه يكون كينبوع يدع ما يرد إلى رأسه يتدفق طليقا». والواقع أن وجهة نظر أفلاطون عن الإلهام الشعري متماسكة على نحو لافت للنظر، ففي ثنايا عمله يصر على أن الشاعر عندما يؤلف شعره يكون في نوبة جنونه مغيب العقل، فهو يبدع بتدبير إلهي، ولكن دون علم بما يفعل.

وقد لا يكون أفلاطون هو الذي ابتكر فكرة الإلهام بوصفها نوعا من الحماسة (حيث نجدها من قبل عند ديموقريطس)[*19]، لكنه كان أشد

المؤيدين لها كثيرا، ويبدو أنه كان أول من ربط الإلهام الشعري بالجنون أو الهوس (mania). وفي محاورة «فايدروس» يصرح سقراط بعبارة تتسم بالتناقض، مؤداها أن أعظم نعمنا تأتي من خلال الجنون، إذا كان هذا الجنون من قبل الآلهة. وهو يفترض وجود أربعة أنماط من الجنون الإلهي: الجنون التنبئي الذي يجيء من أبوللو، والجنون الشعري أو الطقسي الذي يرعاه ديونيسيوس، والجنون الشعري الذي توحي به ربات الفنون، والجنون الجنسي الذي تسببه أفروديت وإيروس. هذا هو سياق مقولة أفلاطون الكلاسية عن مذهب الجنون الشعري (Furor Poeticus) التي يقول فيها:

الثالث هو المس أو الاستحواذ والجنون الذي يأتي من ربات الفنون والذي يتملك النفس الرقيقة التي لم تمس، موقظا ومثيرا إياها في جنون بقصيدة غنائية وبأنواع من الشعر [.......] لكن كل من يأتي إلى أبواب الشعر دون جنون ربات الفنون مقتنعا بأن الفن سيجعل منه شاعرا جيدا، يكون هو نفسه مجدبا. فشعر ذي العقل السليم، يبزه ويتفوق عليه شعر المجنون (245أ).

ورغم قوة الصور المجازية ونصاعة اللغة،ينبغي ألا يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن الشاعر مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة، ذلك أن أفلاطون يؤكد أن هذا الشكل من الجنون إلهي، ثم هو يقارن فيما بعد في المحاورة نفسها (265أ) وعلى وجه الخصوص، بين نوعين من الجنون، أحدهما إلهي أصلا والآخر ناتج عن مرض. وفي قيامه بوضع خطوط للمضاهاة بين المتنبىء وكاهن باخوس إله الخمر والشاعر والعاشق، يؤكد أفلاطون اختلاف أوجه نشاطهم اللاعقلانية، لكن الحالة الذهنية الطارئة للشاعر الملهم، هي التي تعني أفلاطون أكثر مما يعنيه مزاجه الدائم كما أن العملية الشعرية تعنيه أكثر مما تعنيه شخصية الشاعر.

ورواية أفلاطون عن الإلهام الشعري هي رواية تتسم بالغموض عن عمد، لأنه باستخدامه مصطلح المس أو الاستحواذ يُبقي على الصلة بالمفهوم التقليدي للإلهام، ولكنه يقلب ذلك المفهوم رأسا على عقب. وفي الأدب الإغريقي المبكر يستخدم المصدر الإلهام للشعر ضمانا لصدقه وجودته، ولكن التضمين الرئيسي لفكرة الإلهام عند أفلاطون يعني أن الشعراء ليس لديهم معرفة أو إدراك، وهو تضمين من الصعب اعتباره مديحا. وهكذا

نجد أنه في الوقت الذي يمتدح فيه الشعراء، فإنه يقلل من مصداقيتهم، دون مهاجمتهم صراحة.

ويشير أرسطو صراحة إلى فكرة أفلاطون عن الإلهام بوصفه نوعا من الجنون، وذلك؛ في الفصل (17) من «فن الشعر». وفي مناقشته للخيال الشعري يقول إن الشاعر سيكون أكثر إقناعا فيما يكتب، لو أنه كان قادرا على أن يحس بالانفعالات التي يريد من شخصياته التعبير عنها: «هذا هو السبب في أن الشعر إنما هو عمل رجل موهوب بالفطرة، أكثر من[18] كونه عمل رجل مجنون، فالموهوبون قابلون للتكيف، بينما المجانين غائبو العقول». ورغم إيجاز المقولة وتعقد السياق الذي ترد فيه، فإن أرسطو يقارن بوضوح بين نمطين من الشعراء، الشاعر غائب العقل، وهو الشاعر الملهم (بالمعنى الأفلاطوني للكلمة)، والشاعر المفطور، وهو الذي وهبته الطبيعة القدرة على التكيف أو حرية الحركة. وهذه أول صيغة واضحة في الأدب الإغريقي عن التمييز بين الإلهام والموهبة الفطرية (وتسميتها «عبقرية» كما فعل كثير من الشراح، فيه تحميل للمصطلح أكثر مما يحتمل) كمصدرين بديلين للإبداع الشعري.

وشعراء الإغريق الأوائل أنفسهم، كما رأينا، لا يميزون بين مظاهر إلهام ربات الفنون الوقتي والدائم. وشعر بندار هو الشعر الوحيد الذي يتضمن التمييز بين الإلهام الذي يمد بالمصدر العاجل للقصيدة وبين الموهبة الفطرية، كخاصية دائمة يمتلكها الشاعر. ولكن رغم ما يبدو من أن بندار يعترف بأن الإلهام والموهبة الفطرية فكرتان منفصلتان، فإنه لا يلمح في أي مكان بأن أيا منهما يمكن أن تكون بديلة عن الأخرى.. ففي ثنايا عمله تبدو العملية الإبداعية الشعرية نابعة من ارتباط الفكرتين، وكلتاهما في نظره عطاء إلهي. ثم إن أفلاطون كذلك حين يستخدم الطبيعة أو الفطرة Phusis في سياق الشعر، يضعها جنبا إلى جنب مع فكرة الإلهام، إذ يقول: «وسرعان ما أدركت أن الشعراء لم يؤلفوا قصائدهم عن طريق الحكمة، ولكن عن طريق الفطرة، وأنهم بذلك كانوا ملهمين كالعرافين والكهان» (الدفاع 22 ب-ج). ومرة أخرى تبرز الفطرة والإلهام على أساس أنهما عنصران مشتركان في العملية الإبداعية الشعرية، وليس أحدهما بديلا عن الآخر. وتمييز أرسطو بين الفكرتين تتحتم دراسته في ضوء تاريخ طويل من تأمل ينابيع مواهب

الشاعر.

والنص الذي يوضح مقولة أرسطو المختصرة في (فن الشعر) والذي يعد نصا بالغ الأهمية بالنسبة لأية دراسة لتاريخ فكرة العبقرية، كما بين كليبنسكي وبانوفسكي وساكسل[19]، هذا النص هو (المشكلات) المنسوبة خطأ لأرسطو 30/1. و تبدأ الفقرة بسؤال يقول «ما السبب في أن كل البارزين في الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون سوداويون؟» فبعض البارزين كما يقال سوداويون إلى حد أنهم يتأثرون بالأمراض التي تسببها السوداء[*20]، وهيمنة السوداء هي بالطبع السمة الأساسية للاكتئاب وفقا لنظرية الأخلاط* القديمة. وكان معظم الأبطال من هذا النمط، بمن فيهم هرقل وليساندر وأجاكس وبلروفن، فلقد عانى هرقل من الصرع، وكان مرضا شائعا من أمراض الاكتئاب. وكان جسده وجسد ليساندر[*21] مغطيين بالقروح قبل الموت (وهي ما تميز مرض الاكتئاب). أما أجاكس[*22] فقد ذهب عقله كلية، بينما صار بلروفن ناسكا، يتجنب أي اتصال بالآخرين، ويذكر المؤلف أنه في عصور تالية، كان أنبا دوقليس[*23] وأفلاطون وسقراط مكتئبي المزاج، مثلهم مثل كثير من البارزين، بمن فيهم غالبية الشعراء.

ثم يلي ذلك بحث مفصل هو الأساس الذي تنشأ عنه المقارنة بين الآثار الناتجة عن الخمر والناتجة عن السوداء، هاتين المادتين المتماثلتين في أن كلتيهما مليئتان بنسمة أو هواء. والسوداء الناشئة عند معظم الناس عن الغذاء اليومي، لا تبدل من شخصيتهم، إنها تؤدي فحسب إلى أمراض الاكتئاب. لكن هؤلاء الناس الذين تسيطر عليهم السوداء بالفطرة (يعني أولئك المكتئبين) يكتسبون تدريجا صفات مختلفة طبقا لأمزجتهم المتنوعة يقول النص المذكور:

«فعلى سبيل المثال، هؤلاء الذين بهم قدر من السوداء الباردة، يصيرون بلداء حمقى، أما من تغمرهم السوداء الحارة، فإنهم يصيرون مجانين أو باهري الذكاء أو مدلّهين بالحب، أو يتحولون بسهولة إلى الغضب والشهوة، والبعض يصير أكثر ثرثرة. وكثيرون أيضا-إذا بلغت هذه الحرارة مستقر الذكاء لديهم-يتأثرون بنوبات من الجنون أو المس، وهي النوبات التي تفسر ظاهرة العرافات والكهان وكل الناس الموهوبين، حين لا يتأثرون بالمرض، ولكن بالحساسية الفطرية. وكان ماراكوس السيراكوزي حين يغيب عنه

عقله يصبح شاعرا أفضل».

وقارىء العصر الحديث سوف تصدمه تلك الحقيقة، وهي أن العالم القديم سلّم فعلا بوجود علاقة بين الهوس والانقباض. لكن النقطة المهمة التي أود أن أشير إليها هنا، أن السوداء-العنصر المميز للبارزين من الناس-هي أيضا السبب في إلهام مجموعة متنوعة من الوجدانيات. والمناقشة عموما مستمرة، فهؤلاء الناس الذين لديهم قدر ضئيل من السوداء هم أناس طبيعيون، أما أولئك الذين لديهم نسبة كبيرة منها، فهم مغايرون تماما للغالبية من الناس.

و الفقرة بشكل عام تتسم بالأهمية، لا بسبب احتوائها على وجود علاقة وثيقة بين الإلهام ونوع خاص من المزاج، وهو المزاج السوداوي، ولكن لأنها تصوغ لأول مرة الفكرة التي صارت فيما بعد ذات تأثير كبير في جعل العبقرية مماثلة للجنون. وعندما تظهر السوداء بالقدر المناسب، وفي درجة الحرارة الملائمة، فإنها تكون السبب من وراء الإنجاز البارز، أما إذا فسد التوازن وغيرت السوداء من درجة الحرارة، فإنها تؤدي إلى حالات مرضية كالهوس والانقباض. فالإنسان ذو المزاج السوداوي يكون مهيأ لإنجاز رائع، لكنه يكون معرضا للخطر دائما، فالتغيير في كمية السوداء أو درجة حرارتها في جسده قد يؤدي به إلى الهوس أو الانقباض أو الجنون. وبعبارة أخرى، توجد علاقة مباشرة بين العبقرية والجنون.

ولقد وصف أفلاطون من قبل العملية الإبداعية الشعرية بما يعني الهوس mania، لكن يجدر بنا أن نتذكر أنه استخدم كلمة هوس في الإلهام الشعري. لقد كان اهتمامه الرئيسي حسبما رأينا هو إثبات لا عقلانية العملية الشعرية، وهو لم يكن معنيا بطبيعة العبقرية الشعرية. وعلى أية حال، يستبدل مؤلف (المشكلات 30) الفكرة شبه العلمية عن شخصية العبقري السوداوية بالتفسير الأسطوري الأفلاطوني للعملية الشعرية، فالشعر يتم إنتاجه لا عن طريق الإلهام الإلهي، ولكن عن طريق أناس سوداويي المز اج. وما يسمى بالإلهام، هو فقط نتيجة لارتفاع حرارة السوداء في أبدانهم.

ويوجد في (المشكلات) تمييز واضح بين المزاج، وهو استعداد دائم لدى الإنسان، وبين حالة الإلهام الطارئة، والعلاقة بينهما مفصلة بدقة. بيد أنه أحيانا ما يحدث خلط بين الحالتين. خذ مثلا كلمات هوراس في (فن

الشعر 295-298) حيث يقول «ولأن ديمقريطس يعتقد أن الموهبة الفطرية (ingenium) نعمة أكبر بكثير من الفن الهزيل، ولأنه يحظر جبل هليكون[*24] على عقلاء الشعراء، فإن الكثيرين لا يهتمون بمظهرهم[*25]، بل إنهم يبحثو ن عن الأماكن الموحشة ويتجنبون طهارة أبدانهم». إن ما يقوم به هوراس هنا هو دمج فكرة الموهبة الفطرية بفكرة الإلهام الجنوني، لإبراز صورة الشاعر المجنون. وديموقريطس-على قدر ما نعلم-لم يضف المزيد إطلاقا على ما قاله أفلاطون من أن الشعراء حقا مجانين. ولقد وصف الإلهام ببساطة بأنه صفة أشبه ماتكون بالحماسة. وصورة الشاعر المجنون تبرز مرة أخرى وعلى نحو مفاجىء في نهاية «فن الشعر» (453-466) و ذلك على النحو التالي:

إن العقلاء من الناس يخشون الاقتراب من شاعر مجنون، ويتجنبونه تجنبهم للوباء. [......] ولو كان يهيم على وجهه وشِعره الجليل يتدفق منه، ثم سقط في بئر أو حفرة، فلن يكلف أحد نفسه بجذبه مهما طال صراخه طالبا النجدة. ولكن لو مد إليه أحد حبلا فسأقول له «من أدراك أنه لم يلق بنفسه عمدا؟ ألا يحتمل أنه لا يريد من أحد أن ينقذه؟». ولسوف أحكي له عن موت شاعر صقلي: إن أنبادوقليس وقد أراد من الناس الاعتقاد فيه بأنه إله خالد، ألقى بنفسه رابط الجأش في بركان أتنا المتقد.. فأتيحوا للشعراء أن يكون لهم الحق في أن يدمروا أنفسهم.

وقصة أنبادوقليس (بوصفه هنا شاعرا لا فيلسوفا) تقدم كمثال يصور جنون الشاعر. ويذكر سي. أو. برنك أن هوراس في هذه الأبيات يفسر فكرة الإلهام الديمقريطية الأفلاطونية في «ليبرالية سيئة النية»، فالإلهام مثله مثل المرض المعدي أو المخيف[20]. وهو بهذا يتجاهل تفرقة أفلاطون بين الهوس الإلهي للإلهام والهوس كمرض. وهو أيضا يخلط عن عمد-على مايبدو- بين فكرتي الموهبة الفطرية (ingenium) والإلهام. وبينما يستخدم أفلاطون كلمة الهوس (mania) في أسلوب مجازي إلى حد ما لتأكيد لا عقلانية العملية الشعرية، يحول هوراس مفهوم الجنون إلى الشخصية الشعرية: فهو يصور الشاعر على أنه مجنون بالمعنى الحرفي للكلمة.

والواقع أنه لا يوجد فرق لغوي في اليونانية أو اللاتينية بين الجنون والإلهام، فلكل من الهوس (mania) والجنون (furor) مدلول لفظي واسع

المدى يغطي مجموعة متنوعة من الحالات غير العقلانية، بما في ذلك الغضب، والانفعال والإلهام والخبل. ولقد وضح بدقة غموض الكلمة اليونانية في وصف لستاشيوس[*26] وثيق الصلة بشعر لوكريشيوس[*27]، والذي اعتبره نتاج (جنون furor) سام لمؤلف مثقف، حيث يتحتم أن تشير كلمة جنون furor إلى الإلهام الشعري. لكن إساءة تفسير الكلمة ربما دعم بقوة التقليد الذي عشقه قراء لركريشيوس الرومانسيون، ألا وهو أن الشاعر مجنون[21] والواقع أن الإخفاق في التمييز بين الإلهام والجنون قد أسهم بوضوح في أن تكون فكرة العبقرية، الشائعة على الدوام بين العامة، صورة من صور الجنون، وهي الفكرة التي بلغت أوجها في القرن التاسع عشر في أعمال سيزار لومبروزو على سبيل المثال، وكان الرجل أستاذا للطب الشرعي بجامعة تورين، وهو الذي وصف العبقرية بأنها ذهان متدهور لمجموعة أشباه الصرعى، وقد تتبع آثار هذه الفكرة في العصور القديمة في أعمال أرسطو وأفلاطون وديموقريطس[22].

والفقرة الواردة في (المشكلات) التي تتناول السوداوية هي فقرة غير عادية من نواح عدة، ليس أقلها رفع المشتغلين بالفنون والحرف (technia) إلى مصاف الشعراء والفلاسفة. وكلمة حرفة (techné (تغطي بالطبع أي شيء ابتداء من التصوير الزيتي وصناعة الفخار والنحت إلى صناعة الأحذية والنجارة وبناء السفن، حيث لا وجود لفارق في اللغة أو المفهوم في العالم الإغريقي، أو في العصور القديمة عامة، بين الحرف والفنون الجميلة. ومنذ أيام هوميروس وما تلا ذلك، كان إنتاج المهارة الحرفية موضع تقدير كبير وإعجاب شديد، مثلما نراه في كثير من الأوصاف الأدبية للأعمال اليدوية الرائعة، وكذلك المكانة الرفيعة للأعمال الفنية في اليونان وروما على حد سواء. بيد أن وضع الحرفي نفسه كان أقل وضوحا[23]. وفي الأعمال الفلسفية على الأقل، يوجد تقليد قديم العهد وباق مؤداه أن نشاط المهني، الذ ي يضطر إلى كسب عيشه باستخدام يديه، هو نشاط «آلي» غير جدير بالفيلسوف، ولا يتلاءم مع الفضيلة الخلقية والسياسية التي ينبغي على الإنسان الحر أن يطمح إليها. وينعكس هذا الموقف على مؤلفين متنوعين مثل أكسانوفان وأفلاطون وأرسطو وشيشرون وبلوتارخ. ولو ضربنا مثالا على ذلك، فلن يثير دهشتنا اكتشافنا لمؤلف مثل لوكيان[*28] الذي

عاش حياته النزاعة إلى الخيال خلال أدب عصر مبكر، يصور رعب الحياة الآلية في لغة تذكرنا باكسانوفان وأفلاطون. وفي (الحلم) -الذي يفترض أنه قصة سيرة شبابه الذاتية- يتذكر لوكيان كيف ظهرت له في أحد أحلامه شخصيتا النحت والتعليم أو التربية (paideia) تحاول كل منهما إقناعه بمزايا أساليب حياتها الخاصة. وتلخص كلمات التعليم أو التربية (paideia) التراث الكامل للتحامل على الفنون اليدوية. إنها تقول له لو أنك صرت نحاتا «فلن تصبح شيئا أكثر من أن تكون عاملا، واحدا من عامة الناس. تجثو أمام رؤسائك الأفاضل، [.......] وحتى لو أصبحت فيدياس أو بولكليتوس وأنتجت كثيرا من الأعمال الرائعة، فسيمتدح كل فرد صنعتك. ولكن لن يرغب إنسان عاقل في أن يكون مثلك. فأيا ما كنت، فسوف تعد حرفيا، عاملا يدويا يكسب عيشه من عمل يديه» (الحلم 9).

إن السؤال عن مدى ما يعكسه هذا التقليد عن الوضع الاجتماعي الحقيقي للفنانين والحرفيين سؤال صعب مثير للجدل، ليس له إجابة سهلة. وعلى أية حال فإن افتراض تشابه وضعهم في كل الأماكن وفي كل أزمان العصر القديم، سيكون افتراضا منافيا للعقل. وبقدر ما يتعلق الأمر باليونان القديمة، كان إعلان هيرودوت (167ا ر2) هذه الحقيقة وهي أن الحرفيين في جميع البلاد، باستثناء كورنثه، كانوا يعدون أدنى اجتماعيا من أولئك الذين لا علاقة لهم بالعمل اليدوي. ومن ناحية أخرى، توجد دلالات معينة تشير إلى أن المواقف الأقدم بالنسبة للحرفيين لم تكن شديدة السلبية كما توحي بذلك؛ الشواهد الأدبية التي ذكرتها حتى الآن. ونجد هوميروس (أوديسا 382ر7- 385ر17) يضيف كلا من العراف والمعالج ومنشد الشعر في زمرة «الصناع العموميين» (démioergoi) ممن لديهم مهارات متخصصة تفيد الجمهور بصورة عامة

والواقع أن الأهمية الاقتصادية للحرفيين في المجتمع القديم لم ينكرها أحد أبدا، حتى أفلاطون وأرسطو يعترفان بأن الحرفيين -مهما كانوا يعملون بأيديهم- لهم وضع جوهري في الحياة الاقتصادية والثقافية للمدينة. وكان الحرفيون أنفسهم فخورين بما يصنعونه. ونحن نستطيع أن نحكم على ذلك من عدد النقوش والتوقيعات التي من نوع «فلان وفلان صنعاني» والتي تظهر على أعمال الفخار والنحت منذ القرن السابع قبل الميلاد

فصاعدا. وغالبية الحرفيين وفقا لما يقوله أرسطو في (السياسة أ 1278 , 3) كانوا أثرياء، وهي ملاحظة أكدتها الشواهد المنقوشة. لكن مهما كان الرخاء الاقتصادي الذي تمتع به الحرفيون، فمن الواضح أنهم كجماعة لم يكن لهم وضع سياسي. ولقد وجد في أثينا على سبيل المثال أجانب وغرباء مقيمون لم يكونوا مواطنين. والحقيقة أن أحد المتناقضات الكبيرة للثقافة الإغريقية كما لاحظ ذلك بي. فيدال-ناكيه، هو أن اليونان وخاصة في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد كانت «حضارة الحرفي». غير أن أيديولوجية الطبقة المهيمنة والتي صورت في أدب تلك الفترة، أنكرت أهمية الحرفي، ووضعته في الظل، وحكمت عليه بأنه ليس سوى «بطل خفي للتاريخ الإغريقي»[24].

ويظهر مركز الحرفي المتسم بالتناقض حتى في ثنايا التراث الفلسفي الأدبي نفسه. ويستخدم أفلاطون -الذي يجمع بين موقفين متناقضين في هذا، كما هي الحال في كثير من النواحي الأخرى- يستخدم الصور المجازية مصاحبة للحرفية على نحو متكرر، وبوضوح يكتشف الكثير مما يثير الإعجاب في نشاط من يسمون بالحرفيين (banausoi). ففي محاورة تيماوس[*29] على سبيل المثال، تُرى إحدى الصور الرئيسية للمنشىء أو المبدع على أنه حرفي، يشكل العالم بدقة الصانع الماهر المتسمة بالحرص. وفي «حلم» لوكيان الذي اقتبسناه آنفا يقف رمز النحت في مواجهة انتقادات التعليم أو التربية (paideia) للطبيعة الآلية لحياة النحات، وذلك بعرض أمثلة لفيدياس وبولكليتس وميرون وبراكسيتيلز» وهم الرجال الذين يحظون بجلال لا يفوقه إلا جلال الآلهة»(8). وعلى المستوى الأسطوري، تكشف غالبية الأرباب التقنية وعدد من الشخصيات الأسطورية مثل ديدالوس وبروميثيوس الذي هبط إلى طبقة «المكتشف الأول»، تكشف هذه كلها عن عمق الاهتمام بالحرفة والتقنية. غير أن الدور الغامض للحرفي في المجتمع الإغريقي، يتحول إلى رموز في النماذج الأسطورية الأولية: فهيفايستوس، رغم الإعجاب به لموهبته التقنية الرائعة، إله ممسوخ مشوه، ولكنه ليس ندا لآلهة الأوليمب التي يقوم على خدمتها[25].

ورغم غموض حالة الفنانين والحرفيين عامة، فالحقيقة أن هذه الشخصيات البارزة تقلدت وظائف ذات شرف رفيع ومكانة عالية. وعلى المرء أن يمعن النظر فقط في الرفاهية الاقتصادية الواضحة لفيدياس

صديق بريكليز[*30]، والمشهور عالميا، أو في زيوكسس[*31] الذي يبرز ثراؤه في حروف ذهبية مطرزة على عباءته، أو في بارهاسيوس، الذي يتأنق في أردية أرجوانية وتاج ذهبي، زاعما أنه أمير المصورين، وأنه من نسل أبوللو. أو في أبليز[*32] المقرَّب من الإسكندر الأكبر. ومهما يكن من شك في صحة الأساطير التي تحيط بهذه الشخصيات، فإن مجرد حقيقة وجودهم، يوحي بنوع من الرفعة في وضعهم على الأقل في الوقت الذي نشأت فيه هذه الأساطير: فرغم أن «أسطورة فنان القرن الخامس العظيم» كما ينوه ف. كوريلي، كانت إلى حد كبير، نتيجة للتأمل الهلينستي، فإنها مع ذلك تدين في جزء منها إلى المواقف المعاصرة[26]. وفي أثناء العصر الهلينستي نفسه، وحين لم يعد الفن وظيفة من وظائف المدينة، بل تعبيرا عن قوة الملوك، كان هناك تقدير متنام لقيمة الفنان. والحقيقة أن مركز الفنانين من أمثال أبليز وليسيبوس في بلاط الإسكندر، ربما لا يكون شديد الاختلاف عن مركز أقرانهم في بلاطات أوروبا في عصر النهضة.

ومع ذلك تبقى هذه الحقيقة، وهي أن مفهوم الفنان في العصور القديمة لم يكن أبدا تام الانفصال عن مفهوم الصانع الماهر. ومن السمات التي تتصل بالمواقف القديمة بالنسبة للفن عدم وجود تقليد يربط الفنانين بالإلهام. وفي الفصول التي كتبها بليني عن تاريخ الفن (التاريخ الطبيعي 35) يتحدث عن الموهبة الفطرية (Ingenium) للمصورين على حدة (مثلما كان التصوير في عصر النهضة يعتبر أدنى الفنون اليدوية آلية) لكنه لا يذكر الإلهام في أي مكان. وعند دراسته لأبليز، الذي يراه بليني أعظم المصورين جميعا، يعترف بأن لأعماله خاصية معينة، (فتنة)، تميزه عن غيره. بيد أن بليني يركز في الجزء الأكبر على دقة رسومات أبليز الرائعة والنابضة بالحياة. وتوجد عند بليني[*33] أو عند غيره في أماكن أخرى، إشارة بسيطة توحي بأنه كان من المعتقد أن أي شيء آخر غير المقدرة التقنية العظيمة هو أمر ضروري لإبداع ما يمكن تسميته بأعمال الفن، فالشعراء هم الذين يتلقون الإلهام لا الفنانون.

ومع ذلك، ففي العصور القديمة نشأ مظهر آخر لوضع الفنانين المتسم بالازدواجية، يتضح في التمييز الدائم بين الفنان وعمله. ويشير الدارسون إلى أن المقدرة التقنية عند هوميروس، تعد موهبة إلهية، وهي من أجل ذلك

قابلة للانفصال عن الفنان والحرفي اللذين يستخدمانها. وبعد قرون عدة نجد التفرقة نفسها -وإن تكن مرسومة بوضوح أكثر- بين الصانع وإنتاجه في (حلم) لوكيان (المقتبس آنفا)، أو نجده مرة أخرى في قطعة مشهورة من (حياة بريكليز 1و2) لبلوتارخ، حيث تتم المقابلة بين نتاج الفضيلة وأعمال الفن. فهو يقول إن تأمل الأعمال النبيلة يوحي لنا بأن نتصرف بعفة، في حين لا يكون للمتع الناتجة عن الفن مثل هذا التأثير: «لا يوجد شاب موهوب يود أن يكون فيدياس أو بولكليتوس لمجرد أنه قد رأى زيوس في الأوليمب أو هيرا في الأرجوس، ولا أن يكون أناكريون أو فيليتاس أو أرخيلوخس لأنه يستمتع بشعرهم. فلو أن عملا أدخل البهجة إلى نفوسنا فلن يستتبع ذلك بالضرورة أن ينال صانعه انتباهنا الجدي».

والأمر الذي لم يلتفت إليه كثيرا، هو أن التفرقة بين الصانع وإنتاجه تنطبق كثيرا على الشعر كما تنطبق على غيره من أشكال الفن. وفي الإلياذة (594 ,2-600 ,2) تنتزع ربات الفنون من المنشد ثاميريس موهبة الغناء، لأنه جرؤ على تحديها ودعوتها إلى منازلة أو مناظرة شعرية. ويفصل مذهب أفلاطون عن الجنون الشعري، بين إنتاج الشاعر كلية والشاعر نفسه، الذي يصبح مجرد ناطق باسم ربات الفنون. ويتناول لوكيان النقطة نفسها بطريقة طريفة وعلى نحو مميز، وذلك في «محاورته مع هزيود» التي ينكر فيها الشاعر كل مسؤولية عن عمله فيقول «لا شيء من هذا الشعر من عملي. لقد ألّفته جميعا ربات الفنون، وهي وحدها التي تستطيع أن تنبىء عن سبب إثبات شيء وإهمال شيء آخر». وعلى هذا يكون كل من الشعراء والفنانين منفصلين عن أعمالهم التي ينتجونها. ولكن الشعراء بادعائهم أنهم يتلقون إلهاما إلهيا، يؤكدون علاقتهم التقليدية بالآلهة، وبهذا يكتسبون وضعا يُنكَر على المصور والنحات. ولم يحدث إلا ابتداء من عصر النهضة أن تحرر الفنانون تماما من الارتباط بالعمل اليدوي، وتمكنوا من احتلال مكانهم بجوار الشعراء، على أساس أنهم متلقون للقوة الملهمة المقدسة(27).

ومما لا ريب فيه أن الكثير من النوادر التي يوردها بليني وغيره من المصورين والنحاتين قد تؤخذ على أنها إيحاء بالاهتمام بمثل هؤلاء الناس كشخصيات متميزة. بيد أن هذه الحكايات من الناحية العملية تبوح بالقليل جدا عن الشخصيات التي تزعم أنها تصفها. والواقع أن السيرة القديمة

بشكل عام مخيبة للرجاء بعض الشيء من وجهة النظر الحديثة. فالكتّاب القدامى لا يبدون شيئا من ذلك الاهتمام بينابيع الشخصية كما نتوقعه اليوم من السيرة، كما أننا لا نجد في أي مكان الفكرة السائدة في العالم الحديث، وهي أن الإنجاز العظيم يمكن تفسيره في ضوء الشخصية. وأيا ما كانت البواعث الكثيرة والمتنوعة من وراء الكتابة عن حياة مشاهير الرجال، فإن الفكرة التي تذهب إلى أن فحص حياة إنسان ستلقي الضوء بطريقة ما على عمله، هذه الفكرة لم تكن واحدة من هذه البواعث. ولو أننا نظرنا إلى الكتب القديمة عن «حياة الشعراء» على أمل اكتشاف شيء ما عن كيفية كتابتهم للشعر وسبب كتابتها فسوف نصاب بخيبة أمل، لأن هذه الكتب تتألف بصورة، كبيرة من خليط مخزون رومانسي غالبا، وهي موضوعات كان يُعتقد أنها تناسب الشعراء بوجه عام، مثل الظروف الخارقة التي أحاطت بمولد الشاعر، كما أنها تتألف من مادة مشتقة من عمل الشاعر ذاته.. والواقع أن ملمحا من أبرز ملامح «حياة الشعراء» هو تحويله الغريب للفكرة الخاطئة للسيرة الذاتية: فبدلا من محاولة تفسير العمل الفني على ضوء حياة الفنان، كانت السيرة توضع من خلال العمل. وهكذا قيل إن هوميروس كان تلميذا لفيمنيوس، الذي يظهر على هيئة منشد في الأوديسا، وافترضِ أن بندار كان له أخ توأم، وأن هذا الأخ كان رياضيا، ولأن أسخيلوس صوñر السكارى على خشبة المسرح، فقد قيل إنه كتب مآسيه وهو مخمور، وكثير من القصائد الغنائية في مسرحيات يوريبيدس يصف البحر، وهي حقيقة أدت إلى ظهور القصة المشهورة التي تقول إن الشاعر عاش في كهف بجوار البحر وهكذا. والواقع أن كتب «حياة الشعراء» القديمة لا تقدم رؤية عميقة مستقلة للأعمال الأدبية التي ألفها الشعراء الذين نتكلم عنهم، ولا إلى طبيعة الشخصية المبدعة[28].

ورغم أن السيرة الذاتية القديمة ليس لديها بشكل عام ما تقدمه لموضوع العبقرية سوى القليل، فإن الروايات والأساطير التي تراكمت حول شخصية واحدة بعينها، ينبغي أن تجد لها مكانا في أي بحث عن تطور فكرة العبقرية. فلسقراط أهمية خاصة، وهي أهمية لا تعود كثيرا إلى الصورة التي رسمها كل من أفلاطون وأكسينوفان عنه من أنه شخصية فريدة وغير عادية، بل إنها تعود بالأحرى إلى جنية (daimonion)-أو العلامة الإلهية التي ارتبطت

به- والتي قادت خطاه إلى نقاط تحول متنوعة في حياته، وبدت أنها تشكل أساس اتهامه بالاعتراف «بآلهة غريبة». ويشرح سقراط في «الدفاع» (31 ب-ج) السبب في أنه لم يشارك في الحياة السياسية فيقول «إنني أجرب إلها معينا أو شيئا إلهيا، وهو ما وصفه ميليتوس في الواقع بطريقة ساخرة في الاتهام. لقد بدأ من الطفولة ولازمني منذ ذلك الحين صوت معين، ما أن أسمعه حتى يردني دائما عما كنت سأفعله، ولكنه لا يحفزني أبدا على الفعل. وهذا ما منعني من المشاركة في السياسة»[29] وفي اختيار سقراط وصف هذه التجربة بمصطلحات غامضة نوعا ومبهمة، مثل «شيء ما مقدس وإلهي» (يسميها في أماكن أخرى بالإشارة الإلهية» و«إشارة الإله» و«الإشارة المألوفة») يلمح إلى أن الانطلاق من مصدر لا يفهمه فهما تاما، إنما هو أمر غامض وخارج عن سيطرته، ولكنه لا يعزو هذه التجربة بوجه محدد إلى تصرف «دايمون» ولا يربطها بأي معتقد عام عن طبيعة «الدايمونات».

ومصطلح «دايمون» في عصر هوميروس يغطي نطاقا كاملا لظاهرة خارقة للطبيعة، وتجربة دينية لا يمكن أن تنسب أي منهما إلى آلهة الأوليمب أو تفسر بلغتها. ووفقا لما ذكره وولتر بوركرت، فإن «الدايمون لا يدل على فئة خاصة من كائنات مقدسة، وإنما يدل على أسلوب مميز من النشاط»[30]. ولكننا من قبل نجد الدايمونات عند هزيود (الأعمال والأيام 121-126) مصنفة بطريقة أكثر على أنها رجال ميتون من العصر الذهبي يؤدون دور حراس خيرين من البشر على الأرض، وهي أسطورة أدت إلى بروز معتقد مفاده أن الرجال العظام ينبغي تكريمهم بعد موتهم كدايمونات، ويصف أفلاطون الدايمونات من بين ما يصف من أشياء أخرى بأنها وسطاء بين الآلهة والناس (المائدة 202 د) وأرواح حارسة مكلفة بكل إنسان عند مولده (فيدون 107 د). بيد أن الأفلاطونيين فيما بعد، ربطوا أكثر من أفلاطون نفسه بين هذه وبين صوت سقراط الباطني الغامض.كذلك نجد في مبحث بلوتارخ عن «علامة سقراط» (588ج-589و) أن الصوت الذي سمعه سقراط يفسر على أنه الاتصال بدايمون دون كلمات منطوقة، ويدركه فحسب القليل من الناس والممتازون منهم مثل سقراط، أولئك الذين لهم عقول صافية متحررة من اضطرابات الجسد والذين هم أنفسهم مقدسون «ودايمونيون»

و«علامة سقراط» عند أبوليوس[*34] بالمثل (عن إله سقراط 155-157) كان هو صوت الدايمون، تلك الروح الخفية المتحررة من الجسد، والمرتبطة بكل واحد منا، والتي تقود خطانا على الطريق المستقيم في أثناء الحياة، لو أننا رعيناها فحسب ووقرناها كما فعل معها سقراط. ووصف أبوليوس للدايمون الحارس يبدو شبيها جدا بالروح (الجينيوس) الرومانية، ولكنه في الواقع يميز بين هذه الدايمون غير المتجسدة والتي يقارنها بالإله الحارس الروماني لار (157) ونوع آخر من الدايمون، وهي الروح أو النفس التي تسكن كل إنسان. يقول: «في لغتنا تستطيع أن تطلق عليها جينيو، لأن هذا الإله الذي هو نَفْسُ كل بشري، مولود مع الإنسان بطريقة معينة رغم أنه خالد».

ولقد رأت العصور اللاحقة في سقراط مثالا للإنسان الدايموني، وهو كائن غير عادي تحل فيه تلك القوة الغامضة التي تنسب عادة إلى القوى الإلهية. ولقد أمدت طبيعة تجربته اللاعقلانية المتفردة أحد مفكري القرن الثامن عشر بفكرة طور منها مفهوما جديدا للعبقرية يتحدى عقلانية حركة التنوير. ولقد كان «لذكريات سقراط» من تأليف يوهان جورج هامان المنشورة عام 1759-وهو العام نفسه الذي صدر فيه كتاب يونج «آراء حول مدلول الإبداع الأصلي»-كان له أثره في كل من هردر وجوته، وأعلن أن عقيدة الإنسان الدايموني سمة مميزة للعصر الرومانسي[31]. وفي القرن التاسع عشر، نجد سقراط موضوعا لأول «تاريخ حياة مرضي» عن العبقرية أو تاريخها الإكلينيكي، وذلك عندما نشر لويس فرانسوا ليلو دراسته «شيطان سقراط» (1836) والتي ادعى فيها أن الهلوسة التي عاني منها سقراط في شكل صوته الباطني أثبتت أنه كان مجنونا[32].

ولقد كان سقراط بالنسبة لأفلاطون وتابعيه فردا غير عادي، لافتا للنظر بسبب شخصيته الفريدة وتفانيه الكامل في الفلسفة، لكنهم لم يصفوه بالعبقرية. وبالمثل كان هوميروس، فرغم أنه من الناحية التقليدية كان يعد ممن يهبط عليهم إلهام رباني، فإن منبع شعره كله وفصاحته، وأيضا منبع حكمته ومعرفته، كل هذا لم يصبح عبقرية حتى القرن الثامن عشر، حيث صيغت آنذاك فقط ولأول مرة، الفكرة الحديثة عن العبقرية، على أساس أنها قوة إبداعية غير عادية حلت بإنسان.

وغالبا ما لوحظ أن الملمح الرئيسي في تطور هذه الفكرة، كان هو

الاندماج بين الفكرتين المذكورتين عن القدرة الإبداعية الشعرية، واللتين كانتا محور بحثي في هذا الفصل[33]. إن هذا الاندماج بين الإلهام الإلهي والموهبة الطبيعية أو المقدرة الفطرية، لا يظهر في أي مكان أكثر من ظهوره في «آراء حول مدلول الإبداع الأصلي» لإدوارد يونج، بل إنه «ربما يكون أكثر البيانات تركيزا بالنسبة للعبقرية الأصيلة» كما ينبهنا إلى ذلك جوناثان بيت في الفصل الرابع من هذا الكتاب فعندما يصف يونج كيف ينبثق كالنبتة تكوين أصيل من الأعماق المختبئة في العقل، فإنه يعزو إلى العبقرية الصفات التي كانت من الناحية التراثية مرتبطة مع الإلهام. إنه يقول «قد يقال إن العبقري الأصيل ذو طبيعة تشبه طبيعة النبات، فهو ينبت تلقائيا من جذر حيوي للعبقرية: إنه ينمو، فهو ليس مصنوعا» أو يقول ثانية: «ماذا نعني نحن بالعبقرية في الأعم الأغلب سوى أنها قوة إنجاز الأشياء العظيمة دون الوسائل المتعارف على أنها ضرورية لإنجاز هذه الأمور؟ إن العبقرية لتختلف عن الفطنة، اختلاف الساحر عن المهندس المعماري، ذاك يرفع بناءه بوسائل خفيفة وهذا يرفعه بالاستخدام الماهر للأدوات العامة: ومن ثم نفترض في العبقرية أن بها عنصرا مقدسا» وتُرى هنا قوة الإبداع الخارقة، التي عُزِيت فيما مضى إلى إلهام إلهي، وهي تنبعث من عقل العبقري نفسه. إن الإنسان عند يونج، هو مصدر قواه الخلاقة، والعبقرية هي-في الواقع-إلهام فطري. فهو يقول «العلم نحن نحمده، والعبقرية.. نحن نوقرها. فذلك يهبنا المتعة، وهذه تهبنا النشوة. ذاك يخبر وهذه تلهم، وهي نفسها ملهمة. وإن كانت العبقرية من السماء، فإن العلم من الإنسان [......] العلم معرفة مقتبسة من الغير، والعبقرية معرفة فطرية، وهي ملك لنا تماما»[34].

لقد كانت العوامل التي أدت إلى صياغة مفهوم العبقرية في القرن الثامن عشر كثيرة ومعقدة، كما سنرى في الفصول التالية من هذا الكتاب. غير أنه من الواضح أن تأثير العصور القديمة الكلاسيكية قد أدى دورا حاسما في تشكيل المراحل المبكرة لتطوره، كما نوه بذلك إدجار زيلسل منذ فترة طويلة في دراسته الجوهرية عن أصول مفهوم العبقرية[35]. وصورة الشاعر بوجه عام بوصفه كائنا ملهما هي نظير قديم للفكرة الحديثة عن العبقرية، حيث إن كلتيهما تشاركان في الاعتقاد الأساسي في تعذر تفسير

العمل الخلاق. لكن الأمر ليس مجرد اتصال في مصطلحات تاريخ الأفكار. أما ما يلفت النظر، فهو مدى نمو خطاب القرن الثامن عشر عن العبقرية من إعادة اكتشاف أو إعادة تفسير المظاهر المتنوعة للعصور القديمة الكلاسية. إن إشراق لونجينوس إشراقة الشهب، وصورة بندار شاعر التوهج العاصف والقوة الطبيعية التي يصعب السيطرة عليها، وتمركز هوميروس فوق ذلك كله في قلب أدب ذلك العصر، إنما تقدم كلها إلى التأثير الجوهري والخلاق للموروث الكلاسي شهادة بليغة عن تطور التصور الجديد للعبقرية.

الهوامش

(*) كارل جوستاف يونج 1875-1961 طبيب نفسي سويسري كان رائدا في اختبارات التداعي وتصورات التحليل النفسي على دراسة الشيزوفرانيا، التقى فرويد وأسسا معا علم النفس التحليلي ثم انفصل عنه فيما بعد (المترجم).

(*1) كاتب وفيلسوف يوناني (213-173ق.م) ويقال إن هذا البحث نسب إليه خطأ (المترجم).

(*2) كاتب وشاعر فرنسي (1636-1711) مؤلف الهجائيات والرسائل والفن الشعري (1674) الذي وضع فيه أسس الأدب الفرنسي الكلاسي (المترجم).

(*3) بندار (522-443 ق.م.) شاعر غنائي وملحمي يوناني (المترجم).

(*4) قصة أصل الآلهة وأنسابهم مروية في شعر ملحمي (المترجم).

(*5) صولون سياسي وشاعر ومشرّع يوناني 638-559 ق.م وأحد حكماء اليونان السبعة (المترجم).

(*6) مارجيتس «الأبله» اسم لقصيدة كوميدية إغريقية مفقودة، ربما ترجع إلى عام 700ق.م. وقد اعتبرها أرسطو جرثومة الكوميديا، وقد تناولت شخصية رجل أحمق يدعي معرفة كل شيء في الوقت الذي لا يعرف فيه إلا التافه من الأمور. راجع مرشد أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم).

(*7) جون ستيوارت مل 1806-1873، فيلسوف واقتصادي سياسي إنجليزي (المترجم).

(*8) هزيود شاعر إغريقي من القرن الثامن قبل الميلاد ويعد أبا الشعر الإغريقي التعليمي (المترجم).

(*9) مكسيموس عالم من صور (نحو 125-185م) عرف ببلاغته، وتنقل محاضرا بين أثينا وروما في عهد الإمبراطور كومودس (المترجم).

(*10) أورفيوس شاعر أسطوري قبل العصر الهومري ويقال إنه ابن لكاليوبي ربة الشعر الملحمي ومن أتباع ديونيس. وموزايوس شاعر إغريقي أسطوري وقيل إنه تلميذ لأورفيوس. أما لينوس فهو بطل أسطوري كانوا يحتفلون بموته المبكر في لحن جنائزي يسمى أغنية لينوس وذلك من أيام العصر الهومري (المترجم).

(*11) والد أخيل (المترجم).

(*12) ثيوجنيس شاعر المراثي الإغريقي الذي عاش نحو عام 540ق.م (المترجم).

(*13) نسبة إلى نميا Nemea (في اليونان القديمة) وهو واد شمالي أرجوليس التي تقع في الشمال الشرقي من البلوبونيز، وكانت تقام فيه احتفالات ومسابقات رياضية كل عامين لكل اليونانيين علي نحو ما كانت تقام أيضا في أوليمبياد دلفى. وقد تغنى بها بندار في قصائده بالأبيتيكية. وينسب إلى هذا الوادي الأسد الذي خنقه هرقل، وهو أول عمل بطولي قام به (المترجم).

(*14) في الإنجليزية Pythian أي ما له علاقة بالمتنبئين والمتنبئات بمعبد دلفي ومتلقى الوحي أو بالإله أبوللو (المترجم).

(*15) الأود (Ode) عند الرومان وعند هوراس على وجه الخصوص قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة الوزن في موضوعات عاطفية، أو فيما يتصل بالتأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها. راجع

معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة-بيروت 1974 (المترجم).
(*16) يوسف أديسون 1672-1719 شاعر إنجليزي ومن كتاب المقالات وسياسي (المترجم).
(*17) شاعر إنجليزي 1683-1765 من أعماله مأساة بعنوان بوصير ملك مصر، والانتقام (المترجم).
(*18) جيرهارد يوهانز فوسيوس ولد في هيدلبرج من أب هولندي (1577-1649) وكان عالما في فقه اللغة والكلاسيات واللاهوت أما ابنه إسحاق (1618-1689) فهو عالم وأديب (المترجم).
(*19) فيلسوف يوناني ولد في أبديرا سنة 460 ق.م ومات بها سنة 371، ويعد من أعظم الفلاسفة الطبيعيون في اليونان، أسس المذهب الذري الذي طوره أبيقور ولوكريس في قصيدته المطولة عن طبيعة الأشياء (المترجم).
(*20) السوداء هي أحد الأخلاط الأربعة التي اعتقد القدماء أنها تتحكم في المزاج، أما بقية الأخلاط فهي الدم والبلغم والصفراء (المترجم).
(*21) ليساندر قائد عسكري أسبرطي وقائد الأسطول في حرب البلوبونيز وتوفي عام 395 ق.م (المترجم).
(*22) توجد شخصيتان تسميان بهذا الإسم وكلاهما شارك في حروب طروادة، وقد انتهت حياة كل منهما بمأساة، راجع موسوعة أمريكانا (المترجم).
(*23) أنبادوقليس فيلسوف يوناني وسياسي من القرن الخامس ق.م وكان من مريدي فيثاغورس وبارمنيدس، ادعى قدرته على إتيان المعجزات والتنبؤ، ويقال إنه ألقى بنفسه في فوهة بركان جبل أتنا ليقنع الناس بألوهيته (المترجم).
(*24) جبل في جنوب اليونان اعتبره قدماء الإغريق مقرا لربات الفنون التسع (المترجم).
(*25) العبارة في الأصل.. لا يعنون بقص أظافرهم أو لحاهم (المترجم).
(*26) ببليوس بابينيوس ستاشيوس (45-96م) شاعر روماني (المترجم).
(*27) تيتوس لوكريشيوس كاروس-99-55 ق.م) شاعر وفيلسوف روماني، عبر عن المذهب الذري وبخاصة عند أبيقور، في قصيدة ملحمية مشهورة «عن طبيعة الأشياء» والمعروف أن السياسي والخطيب والفيلسوف الروماني شيشرون هو الذي يرجع إليه الفضل في نشرها بعد انتحار لوكريشيوس (المترجم).
(*28) لوكيان أولوكيانوس، شاعر يوناني هجاء، وقد صب هجاءه الساخر اللاذع على فلاسفة عصره، وبخاصة أصحاب المذاهب الميتافيزيقية والشكاك. ولد في سامسطة من أعمال سوريا نحو سنة 125م ومات في أثينا نحو سنة 180م (المترجم).
(*29) وتسمى أيضا طيماوس وتختص بالعالم الطبيعي، وتقدم دراسة تفصيلية لنظرية تكوين العالم وعلم نظام الكون والفيزيقا والكينياء وعلم أعضاء الإنسان وعلم الأمراض والطب (المترجم).
(*30) رجل دولة أثيني وزعيم لحزب الشعب، توفي سنة 429 ق.م وأسهم بدرجة كبيرة في تفوق أثينا السياسي والحضاري. تربع على كرسي الحكم نحو عام 460 ق.م وكان مسؤولا عن تشييد البارثينون، وقاد حرب البلوبونيز (431-404 ق.م) إلى أن توفي (المترجم).
(*31) مصور إغريقي من أواخر القرن الخامس قبل الميلاد (المترجم).
(*32) مصور إغريقي من القرن الرابع قبل الميلاد، اهتم بالموضوعات الأسطورية، ولم يصلنا شيء من أعماله، ولكن شهرته تعتمد على ما كتبه عنه بليني وغيره من الكتاب (المترجم).
(*33) بلينيوس (الأكبر) عاش من عام 23 الميلادي إلى عام 79 ولم يبق من كتاباته الغزيرة سوى موسوعته عن التاريخ الطبيعي التي تقع في 37 كتابا تعد أضخم تجميع غير نقدي للمعلومات

العلمية في عصره (المراجع).
(*34) كاتب روماني من القرن الثاني الميلادي (المترجم).

2

الفنان الخارق عبقريا

وجهة نظر القرن السادس عشر

مارتن كمب

ديــرر(*).. لــقــد صـــورت نفسك في سوداويتك،
وعبقريتك الدامعة، إشفاقا عليك،
قد جسدتك في إبداعك
ولست أدري ما الذي يمكن أن يكون أكثر روعة في هذا العالم،
أكثر امتلاء بالحلم والألم المبرح العميق،
من هذا الملاك العظيم الذي أُجْلِسَ على المقعد

تيوفيل جوتييه(*1)

«ميلانخوليا»(1)

لم يظهر حتى العصر الرومانسي صورة تجسد فكرة العبقرية أكثر كمالا من حفر ألبرشت ديرر البارع عن الميلانخوليا ١ (لوحة ١). فالشخصية العظيمة المكتئبة التي شهدتها التأملات الغامضة في الأسرار العليا، برهنت على أنها تتناغم تماما مع الأفكار الرومانسية التي تدور حول أسباب ظهور العبقرية وأعراضها. وفنان عظيم مثل ديرر اعتبر واحدا من الذين تطهروا من خلال مواهب سوداويته الفائقة محققا مستوى من البصيرة يتأبى على الشخص العادي، لكنها بصيرة تحققت على حساب عذاب الفنان الروحي وذبول كيانه البدني بصورة مستمرة. ان تكريس العبقرية الخلاقة لا يرى في أي مكان أشد وضوحا مما هو عليه في تصميمات شنكل للقاعة التي كان سيحتفل فيها بمهرجان ديرر عام 1828[2]. وكانت نقطة الارتكاز نقشا عظيما لمذبح في الصدارة، حيث أقيمت لوحة الفنان «الإلهي» نفسه.. ولقد دخل ديرر في صفوف المبجلين من العباقرة الحقيقيين في ألمانيا على الأقل، ثم باطراد في أماكن أخرى في أوروبا، إذ

كان - كما أعلن شلجل هاتفا «شكسبير التصوير الزيتي»[3].

ولقد جاهدت الثقافة المعاصرة التي لا تقل افتتانا بميلانخوليا ديرر(١) من أجل تحقيق مزيد من الفهم التاريخي لمنظومة القيم التي تم التعبير عنها في الحفر، مع البحث بين مصادر عصر النهضة عن النصوص والصور التي تمت بصلة إلى المزاج المكتئب لفتح مغاليق المعنى الدقيق للصورة بشكل عام، ولأجزائها التي تم التعبير عنها بدقة. وقد أوضح البحث الكلاسيكي لكليبنسكي وبانوفسكي وساكسل الذي اعتمد على كتابات مؤلفين من أمثال فيشنو وأجريبا، أوضح إلى أي حد كانت صور ديرر عميقة، وتعبيرا دقيقا عن الأفكار المستمدة من علم تنجيم عصر النهضة، ومن طب الأخلاط[*2]، ومما يمكن وصفه بصورة واسعة بالفلسفة القائمة على الأفلاطونية[4] .وكان طرفاً من دعواهم التاريخية هو أن صورة ديرر قدمت شهادة على نشوء المفهوم العصري للعبقرية، وأن كتاباته عبرت عن أفكار مبكرة عن القدرة الإبداعية الباطنية والإلهام، وهي الأفكار التي بلغت نضجها فقط في العصر الرومانسي. أما مقولتهم بأن كآبة الميلانخوليا١ تكشف النقاب عن [....] كل من القدر الغامض والمصدر الغامض للعبقرية الخلاقة، فإنها لم تكن لتثير معارضة حتى من أشد الرومانسيين تطرفا في القرن التاسع عشر[5]. وعلى أية حال، فإن معاودة قراءة كتابات ديرر كما أكد عدد من العلماء بأساليب متنوعة، تشير إلى أنه ينبغي علينا على الأقل التريث قبل أن ندعي عن طيب خاطر بأننا نشهد مولد الفكرة الحديثة للعبقرية في هذا الحفر[6].

ولو كان علينا أن نبحث بين أعمال ديرر عن تعبير كامل عن القوى الإبداعية التي يصبو إليها، فإن الحفر المتناغم للقديس جيروم في مكتبته (لوحة 2) يبدو لي أنه أفضل من الميلانخوليا وفاء بالغرض المطلوب. فالقديس الذي أجلس في مكتبته الرحبة الهادئة مستغرق في إبداع خصب، بينما تستجيب يده لإرادة عقله الملهم، والقديس جيروم تعبير مثير لخصوبة العقل الإنساني بتوجيه من السماء. والعمل بما هو عليه هكذا يتباين صراحة مع ركود الخيال المبتذل في الميلانخوليا. ويقول فيشينو «ليس أولئك الذين ينجون من تأثير زحل القاتل ويستمتعون بتأثيره الخير، ليسوا هم فحسب الذين يفرون إلى جوبيتر، بل هم أيضا أولئك الذين يكرسون حياتهم بتفان



لوحة ١، ألبرشت ديرر، ميلانخوليا ١ حفر 1514،
جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

للتأمل الإلهي»[7].

ويمكننا بالتبادل أن نفحص بعناية يوسف النجار في الحفر الخشبي للعائلة المقدسة في مصر، باعتباره صورة للحرفي الماهر الذي يعمل وفقا لمبادىء التساوي المقدس للنسب، لإنتاج أعمال تعكس-رغم صغرها-القوة المبدعة لله ذاته[8]. وإني في الواقع لآمل أن أوضح أن مثل هذه الصور الخاصة بالإنتاجية الموجهة توجيها دينيا ذات أهمية كبيرة بالنسبة لمفاهيم العبقرية في الفنون المرئية في القرن السادس عشر، وهي تكفل ما يصحح التفسيرات المفرطة في الرومانسية للشاهد المرئي والمكتوب المتعلق بأولئك الذين أطلق عليهم «الفنانين الخوارق»-أضراب ديرر ومايكل أنجلو ورافايل وتيسيان[*3] وفي البحث التالي سأبقى-إذا جاز لي القول-على القديس جيروم ويوسف أمام ناظري في وضوح لا يقل عن وضوح الميلانخوليا الأكثر زهوا.

ومطالعة الشاهد المكتوب مع اقترانه بالصورة المرئية تتطلب حذرا ليس فقط فيما يتصل بالقضية العامة للطريقة التي تكيف بها المواقف اللاحقة استجابتنا، بل وفيما يتصل كذلك بتناولنا لمفردات اللغة المستخدمة في العصر ذاته. وينبغي ألا نفترض بصورة قاطعة أن المصطلحات المتصلة بالموضوع هي إنجينيوم ingenium أو أنجنيو وجنيو genio (أو جينيوس genius في شكلها اللاتيني) يجب أن تترجم أو تفسر مثل «جينيوس (عبقرية) وبمعناها الرومانسي أو المعاصر[9]. ونحن أيضا في حاجة إلى أن نكون يقظين إلى إمكانية انطواء بعض الكلمات ـ الأقل وضوحا في معناها- على شيء من الدلالات الحديثة للعبقرية، مثل كلمتي virtú و divino[*4] كما أن هذه المصطلحات في كتابات عصر النهضة في حاجة كذلك لأن تفسر في ظل العلاقة الوثيقة بمجموعة الكلمات التي حدث أن حملت دلالة خاصة في مناقشات الإنتاجية الفنية في الفنون الأدبية والمرئية. وقد حدث ان ارتبطت سلسلة من المصطلحات التي تعد مفاتيح، ارتباطا لا ينفصم بما نسميه القدرة الإبداعية الفنية[*5] وهي مصطلحات مضافة بدرجة مباشرة قليلا أو كثيرا من النقد الكلاسيكي للأدب ومن فن شعر العصور الوسطى إلى حدما. وتضم هذه المصطلحات كل ما يتصل بمصادر إلهام العمليات الفنية. وكثيرا ما تقف جنبا إلى جنب مع المصطلحات التي تشير إلى



لوحة 2 ألبرت ديرر، القديس جيروم في مكتبته، حفر 1514،
جامعة جلاسجو، قاعة هانتريان للفن

الإنتاج المادي للأعمال مثل manus (اليد) وars (المهارة). وتحتاج مجموعات المصطلحات التقنية نفسها إلى الدخول في محيط إطار مفاهيمي أوسع للمواقف تجاه محاكاة الطبيعة ودور الفرد والأسلوب الفردي ومصادر المعرفة ونوع الإلهام(10). ولقد كانت هذه المواقف بدورها مترابطة في اتساق داخل أوضاع عرفية واجتماعية معينة، خاصة عندما ندخل العصر الذي شهد مولد ونهوض أكاديميات الفنون. ومن الواضح أن النظرة العامة الواسعة لهذه العوامل الشاملة والمعقدة تخرج عن نطاق هذه المقالة، لكننا ينبغي أن نكون يقظين لمضامينها من أجل تحليلنا للشاهد المكتوب والمرئي والمتعلق بمفهوم العبقرية.

وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ومع نشأة نقد الحركة الإنسانية للفنون المرئية، يمكننا أن نشهد ظاهرتين متماثلتين في استخدام المعجم اللغوي الذي اقتبس من الفنون الأدبية. فمن ناحية كان هناك احتمال متزايد بأن مؤلف الحركة الإنسانية سوف يعترف صراحة أو ضمنا بأنه كان من الصواب استخدام مصطلح «إنجينيوم» أو«إنجنيو» عند الإشارة إلى مزاولة الفنون المرئية بشكل عام، في حين أنه من ناحية أخرى أصبح من الشائع كثيرا أن تنسب هذه الخاصية إلى فنان مستقل لصالحه الخاص. وكأن الفنان الذي نشأت حوله هذه التطورات هو جيوتو(*6) المصور والمصمم الفلورنسي العظيم، الذي نسب إليه منذ أيام بوكاشيو(*7) أنه أحيا فن التصوير الذي أصابه الخمول منذ العصور الكلاسية القديمة(11).

لقد أخذ يشيع على نحو متزايد توافق الصيغة الكلاسية للعلاقات بين «القدرة الفطرية-إنجينيوم» والابتكار والتذكر في نظريات شيشرون عن الخطابة، مع تمجيد المذهب الإنساني للفن والفنانين. ومع ذلك، فإنه ينبغي أن نتذكر أن «القدرة الفطرية-إنجينيوم» في مثل هذه الاستعمالات تشير إلى مستوى رفيع من الموهبة الفطرية، ولا تقتضي بالضرورة امتلاك العبقرية الفائقة بمفهومها المعاصر. وربما تكون المسألة أيضا أن لقب إنجنيو منح لفنان بعينه بسبب سجاياه الرائعة كإنسان-مع تجاوز الطبيعة المحدودة لمهنته، لا بسبب انطوائه على معنى ضمني بأن ممارسة الفنون المرئية بوجه عام تتطلب بالضرورة تدريب القدرة الفطرية-إنجنيو-لتتلاءم مع ما لدى الشعراء أو الخطباء. من هذه القدرة.

وفي حين بقي المثل الذي سقناه وهو جيوتو مهملا نسبيا في كتابات القرن الرابع عشر ـ صار اسمه يفرض نفسه تقريبا على أي مؤلف يريد الاستشهاد بفنان ذائع الصيت من العصر الحديث، فقد ضم مع زمرة بارعة من «الفنانين الخوارق» خلال القرن الخامس عشر. وكان فيليبو برونيليسكي(*8) من أوائل هؤلاء وأكثرهم إثارة، إذ كان لبراعته الخلاقة الفائقة التي بلغت أوجها في قبة كاتدرائية فلورنسا أثرها في قيام كارلو مارسوبيني بنقش رثاء على ضريحه، أسرف فيه مستشار المدينة وعضو الحركة الإنسانية في تمجيد ذلك الأستاذ المتوفى حديثا، جاء فيه «إن جرأة المهندس المعماري في هذا الفن الديدالي(*9) تسجلها كل من القبة المدهشة لهذا المعبد الشهير، والمكنات الكثيرة التي ابتكرتها ملكته الفطرية-إنجنيو الإهية(12). وقد نلاحظ بهذه المناسبة أن صورة هذا المعماري-المهندس ـ المبتكر وكأنه «ديدالوس المقدس» يمكن أن تضاهي ببساطة صورة يوسف في العائلة المقدسة لديرر، أكثر من مضاهاتها للميلانخوليا في تأملاتها السوداوية.

وبنهاية الجزء الأخير من القرن برز عدد من الفنانين الذين ظهرت منزلتهم الاجتماعية وشهرتهم الواسعة في شهادة مدونة بمواهبهم السامية. ومن هؤلاء مانتينا وبيروجينو(*10) اللذان كثيرا ماضايقتهما إيزابيلا ديسته(*11)، وهما فنانان بارزان في هذا الصدد. والواقع أن الطريقة التي اتبعتها إيزابيلا بإصرار في استجداء الأعمال الفنية من الأساتذة الذين لهم شهرة بارزة في أنحاء إيطاليا انعكس أثرها في بزوغ نخبة قليلة من «الفنانين الخوارق» الذين احتاجوا إلى أن يعاملوا بطريقة أكثر احتراما من الطريقة التي كان يعامل بها الحرفيون. إن وضع مانتينا في بلاط جونتساجا بما نتوا حيث منح لقبا وعاش في شيء من الترف في قصر من طراز عصر النهضة من تصميمه، يمكن أن نجد تصويرا له في الرسائل التي كتبت له أو عنه في محيط بلاطات الشمال الإيطالي. ومن الواضح أنه اعتبر شخصية صعبة سريع الغضب فيما يمس كبرياءه، بطيئا في القيام بما عليه من التزامات، حتى إن أساتذته المباشرين ونبلاء جونتساجا المتعاقبين أدركوا أنه يتطلب معاملة حذرة، بل إن فيدريجو ذهب إلى حد أنه نبه دوقة ميلان إلى أنه من «الطبيعي أن يكون هؤلاء الأساتذة الممتازون متقلبي الأطوار»(13).

ولقد أصدر فرنشيسكو جونتساجا مرسوما عام 1492 بمنح مانتينا إعانات مالية. وتبدأ الوثيقة بسلسلة من الإشارات التقليدية إلى الوسيلة التي كان يتبعها عظماء الناس في العصور القديمة للحفاظ على الشهرة برعايتهم للأساتذة العظام. تقول الوثيقة:

بالنسبة لهيرو ملك سيراقوزة كانت صداقته لأرشميدس صورة للشهرة لا يستهان بها. وكان مجد الإسكندر يرجع إلى أنه لم يرغب في أي مصور آخر سوى المصور أبليز[*12]، ولافى أي مثال آخر سوى ليسيبوس[*13]. ولقد نال أوغسطس المجد والشرف لأنه أبدى كثيرا من الرعاية لفيتروفيوس[*14] الذي رفعه من الحضيض إلى طبقة النبلاء. وفي ضوء كل هذه الظروف ترى أي مرتبة تليق بأندريا مانتينا، هذا الرجل ذي الموهبة الحقة؟ إنه بلا جدال أبرز من كل أولئك الذين يستغلون بالتصوير من خلال تنوع مواهبهم «Ingenij»؟[14].

ورغم ما يغلب على هذه المقدمة من تأنق بلاغي في الأسلوب، فإنها توحي بالقدر الذي اهتم به أحد رعاة الفن المستنيرين بنصيحة ألبرتي[*15] عن قدرة الفن على منح الخلود لأولئك الذين يشاركون في تكوين الأعمال الفنية وتعهدها.

وربما يثير دهشتنا كثيرا أن نجد الصورة المنطبعة حاليا عن بيروجينو[*16] والمعدود من بين الفنانين الخوارق، تشير إلى أنه صانع تقليدي للصورة الجيدة، وأن الشاب رفاييل متفوق عليه من كل الوجوه. ومع ذلك، ففي أواخر القرن الخامس عشر منح (وكان من المتوقع أن يمنح) أعلى رتبة. وتشهد كثير من الوثائق التي ارتبطت ببيروجينو بمنزلته الرفيعة. ومن أكثر هذه الوثائق جذبا للانتباه من حيث إنها تظهر في سياق غير متوقع، قصيدة مدح ذيل بها عقد أبرم عام 1488 بخصوص نقوش مذبح كنيسة فالو. وتبدأ القصيدة بعبارات تؤكد بإخلاص أن بيروجينو هو المصور الأول في العالم كله، وتمضي مع إشارات كلاسية من ذلك النوع التقليدي فتقول:

بارهاسيوس آخر وليسيبوس[*17] آخر، أنت يامن تجمع بين كليهما
من خلال موهبة الأقدمين الفطرية ومهارة المحدثين
استخدم موهبتك الفطرية ووظفها

في تصوير مريم[15].

والفنان الذي اقترن به بيروجينو في هذا المديح كان هو يواكيم صانع الإطارات، وهو اقتران ربما يبدو أنه يسلب شيئا من الشرف، ولكن ينبغي أن نتذكر أن أطر نقوش المذابح كانت إنجازا معماريا وإنجازا نحتيا يتسم بشدة الروعة وكثرة النفقة.

ومن النقاط التي يجب أن توضع بقوة في الاعتبار وتتعلق باستخدام القرن الخامس عشر للموهبة الفطرية (إنجينيوم) في الفنون المرئية، أنها مرتبطة على الدوام وعلى نحو مضمر أو صريح بمفهوم المهارة اليدوية (arte)، وبسيطرة هذه القواعد العقلية (المعروفة إجمالا بالمذهب dottrina أو بقواعد العمل disciplina) التي تحكم أمورا كالمحاكاة والتأليف والزخرفة. ويسود الشك بوجه عام في أي «نظرية فن» عن الإلهام المتوهج والتلقائي، والتي قد تصنف على أنها «جنون شاعر».

والنقاط التي تعد مفتاح المرجع الخاص بهذا المفهوم توجد في كتابات أفلاطون، بما في تلك الفقرة الشهيرة في محاورة طيماوس، والتي يصف فيها كيف يمكن لصور الخيال fantasmata أن تنشأ في أثناء النوم و المرض أو بتأثير إلهام سماوي ويمكن للعقل الإفادة من «صور الخيال» هذه في توفير وسيلة للوصول إلى التنبؤات وغير ذلك من الحقائق التي لا تدرك عن طريق الحواس[16]. ولقد طور شيشرون هذه الفكرة إلى عقيدة مؤداها أن الشعر كان يؤلف تحت تأثير نوع من الجنون (Furor). ومضى سينيكا[*18] أبعد من ذلك حيث أكد «أنه لم توجد أبدا أي موهبة فطرية - إنجينيوم - عظيمة دون شيء من مس الجنون» وهي صيغ أوردها بترارك[*19] في عصر النهضة[17]. ولقد أضيف إلى هذه الصيغة الربط الأرسطي للموهبة (إنجينيوم) مع السوداء (الكآبة)، وتطورت المعادلة الناتجة على يد فيتشينو[*20] إلى مذهب استطاع الوقوف على قدميه عن مزاج زحل، والذي جعل هؤلاء بتأثير منه معرضين للجنون السوداوي للعراف - والذي وهب في الحال وبصفة استثنائية جنونا أفلاطونيا، مع أنه مدان بسبب الإدراك الغامض الذي يتأتى عن رؤية سطحية لحقائق العالم العميقة[18]. إن السوداوي ليخطو على حبل مشدود غير ثابت ممتد غير مستنقع من الكآبة ومنحدر مجرى هائج من الجنون.

وفي مصادر القرن الخامس عشر لا يوجد ما يشير إلى أن أحدا من الممارسين للفنون المرئية كان يعتبر داخل هذا الوصف أو كان يود ذلك، بينما كان هناك ما يوحي بأن مجموعة المفاهيم التي استخدمها فيتشينو أخذت تؤدي دورا متزايدا في القرن السادس عشر، سواء فيما يتعلق بالفنانين المتفردين أو بنظريات الفن الأكثر شيوعا. ومن المؤكد لو كان لنا أن نكتشف شيئا ما أهم من الاحتمال الدائم على نحو مطرد بأن فنانا-أي فنان متفوق تقريبا-ستعزى إليه مقدرة فطرية (إنجينيوم)، فسنحتاج إلى البحث عن خصائص شبيهة بتلك التي وصفها فيتشينو وتابعوه. وعندما أتعهد بالقيام ببحث كهذا فستتركز خطتي على التراث الذي يدور حول اثنين من أكثر المبجلين بطريقة مذهلة من الفنانين الخوارق في شمالي أوروبا وجنوبها، ألا وهما ديرر ومايكل أنجلو.

لاشك في أن ديرر من جانبه اعتبر أن المصور يحتاج إلى موهبة فطرية لكي يؤدي عمله على أعلى مستوى من مستويات «فن التصوير هذا العظيم، بعيد الأثر واللامحدود»[19]. «والذي يود أن يكون مصورا يجب أن يكون لديه الاستعداد الطبيعي لذلك» [20] .فالتصوير «عمل جليل، لأن الرب بناء على هذا لابد أن نجله حين نرى أنه وهب مثل هذا الفهم لواحد من مخلوقاته الذين يعيش في داخلهم مثل هذا الفن»[21]. والمصطلحات التي استخدمها ديرر[*21] تشير إلى وجوب تملك نوع خاص من البصيرة كموهبة فطرية من السماء، وهذه الموهبة تأخذ شكل ومضة باطنية، وهي تلك الومضة التي يمكن أن تكون منبع الأشياء العظيمة». لسوف أشعل نارا قليلة، لكن لو أنكم جميعا أسهمتم فيها بإتقان محكم، فقد تشتعل منها مع الزمن نار عظيمة تضيء العالم أجمع»[22]. إن محاكاة كلمات المسيح في إنجيل لوقا التي تقول-«جئت لألقي على الأرض نارا»[*22] قصد بها بلاشك نفس الوجهة التي رامها ديرر من الوجهة الكهنوتية والنظرة الآسرة للوحة ميونخ «بورتريه ذاتي» التي أراد أن يحملها أصداء محاكاة المسيح[23]. وقد وصف العملية التي يشكل من خلالها الإنتاج الفني بهذا الوهج الخلاق في عبارات أفلاطونية تقول: «المصور الجيد داخله مشحون بصور، ولو كان في الإمكان أن يعيش إلى الأبد فلسوف يغدق دائما من أفكاره الباطنية، التي يكتب عنها أفلاطون، شيئا جديدا دائما يغدقه على أعماله»[24]. وتدمج

هذه العبارة-كما أوضح بانوفسكي-تصور القدرة الإبداعية الإلهية التي عبر عنها سينيكا بوصف فيتشينو للمقدرة السوداوية على توليد أفكار جديدة[25].

وتفسر المواهب الخاصة للفنان الحق القدرة الكامنة الفريدة التي تظهر حتى في رسم تخطيطي بسيط قام به أستاذ عظيم (ولنقرأ هذه العبارة):

إن الفنان الواعي الخبير يستطيع أن يظهر المزيد من قوته وفنه العظيمين في أشياء بسيطة تمت في خشونة وفظاظة بصورة أكبر بكثير من فنانين آخرين في أعمالهم العظيمة. ولسوف يدرك الفنانون القديرون وحدهم صدق هذه الملاحظة الغريبة. ولهذا السبب، كثيرا ما يرسم إنسان بقلمه شيئا ما على نصف فرخ من ورق، أو ينحته بآلته على كتلة من خشب، ثم يكون ما أنتجه أكثر تشبعا بالفن وأفضل من عمل عظيم لإنسان آخر أمضى فيما عمله عاما بكامله. وهذه موهبة مدهشة، ذلك أن الله أحيانا ما يهب إنسانا الإدراك الذي يمكنه من عمل شيء كهذا لم يكن ليوجد له نظير في زمانه[26].

وعلى أية حال، فإن هذه الموهبة وحدها لا تمنح ضمانا بفن جيد. ويشارك ديرر القرن الخامس عشر في الإصرار على الحاجة إلى التعلم العقلي والتنظيم العملي. والواقع أن ديرر ركز انتباهه أكثر من أي واحد من أسلافه على الطريقة التي ينبغي أن تدرب بها مواهب الشباب الفطرية وفقا لمذاهب الفن الصحيحة، ولقد شمل هذا التدريب الإنسان بأكمله، أي كلا من تكوينه العقلي وتكوينه البدني اللذين كانا بالنسبة لديرر-مع افتراض اعتقاده في طب الأخلاط-مترابطين بطريقة غير قابلة للانفصال. وتحذرنا إحدى تعاليمه قائلة» إذا عمل الطفل بجهد شديد إلى الدرجة التي يقع معها تحت سيطرة السوداء، فينبغي إغراؤه بالبعد عنها عن طريق الموسيقى السعيدة التي يمكن أن تفتن لبه»[27].

وللطابع العام لهذه الملاحظات نتائج واضحة بالنسبة لتفسيرنا للوحة الميلانخوليا ا، فالاتساق العام لصورة ديرر مع الأفكار الواردة عن السوداء في كتاب «الحياة ثلاثية الأبعاد»[*23] لفيتشينو، وكتاب «الفلسفة السرية»[*23] لهنري كورنيليوس أجريبا، يظل مقنعا رغم التحديات اللاحقة للتفسير الشهير لبانوفسكي. أما ما هو غير مرض فيتمثل في تلك الأهمية المبالغ فيها والتي تركزت على هذه الصورة، على أساس أنها شكل «لبورتريه

روحي ذاتي»، كما أراد الرومانسيون الذين كانوا أول من جعلنا نؤمن بذلك. ومن أجل ذلك كله كان ديرر مفتونا بشكل واضح بنظرية الاكتئاب (السوداء)، وهو يقر بنزعة داخل نفسه (كما هو الحال مع كل الفنانين العظام) تجعله واقعا تحت تأثيرها، ويمكن لنموذجه الأثير «للعبقرية» الخلاقة أن يرى في أحسن الأحوال تتمة (للميلانخوليا)، وبطريقة أكثر عقلانية، ترياقا ضد قواها المدمرة. والحقيقة التي تكمن وراء اختيار تصنيف ديرر لحفره الخاص بالقديس جيروم مع الميلانخوليا توحي بشدة أن مثل هذا التفسير كان يدور برأسه تماما. وإنني لأعتقد، أن نموذج البصيرة الإلهية الذي يمثله القديس جيروم والذي يعول كثيرا على افتراضات السير المقدسة للعصور الوسطى، كما يعول على ميتافيزيقا فيتشينو، له صلة كبيرة بأفكار القرن السادس عشر والخاصة بالفنانين الملهمين، لافي أوروبا الشمالية فحسب، بل وفي إيطاليا كذلك. إن كلمة مقدس divino، هذا النعت المرتبط بطريقة أكثر بمايكل أنجلو، ربما يكون بمعناه هذا أكثر دلالة من نعت القدرة الفطرية إنجينو ingegno.

إن الأهمية المركزية لديرر في موضوعنا الحالي قد تُجاوز نطاق نظرياته وأعماله الفنية. فلقد استمرت أفكاره حية في كتابات جماعة من أتباع الحركة الإنسانية البارزين الذين كانوا معنيين بتخليد شهرته. ويقرر بيركهايمر هذا الاتجاه في مديحه المنشور عام 1528 في الطبعة الأولى من «الرسالة عن التناسب الإنساني» حيث يقول:

الحظ الرحيم وهب ديرر كل مننه،
العبقرية «إنجينيوم» والجمال والإيمان الذي لا تشوبه شائبة(....)
فامض إذن يازينتنا ولكن ليس بعيدا عن متناول مجد جنسنا،
ومع المسيح هاديك، ادخل الممالك السماوية!
فهناك سوف تنعم إلى الأبد بشهرة لا تبارى،
وتتلقى نعمك الحلوة أيها المبارك، منحا جديرة بمواهبك[28].

وفي الطبعة اللاتينية لنفس الرسالة والصادرة عام 1532، زودنا كاميراريوس بصورة إنسانية طاغية لصديقه، صممت لتأكيد مهارة ديرر وعبقريته المتفردتين بوصفه فنانا وبوصفه إنسانا[29]. والعبقرية ingenium لدى كاميراريوس مرتبطة ارتباطا لاينفصم بتعلم الفنان، فهو يقول «لقد

وضع التصوير في مسار ثابت للقواعد ورده إلى مبادىء العلم». ومن خلال نفاذ بصيرة ديرر إلى هذه المبادىء كانت يده قادرة على التعبير عن عبقريته» وبعد أن بلغت يده النضج-إذا جاز هذا التعبير-وأصبح من الممكن اكتشاف مجده وعبقريته الجليلة العاشقة للفضيلة في أفضل أعماله(.....) ولم تتضح طبيعة الرجل بشكل يقيني ومحدد إطلاقا كما اتضحت في الأعمال التي ينتجها كثمرة لفنه». ثم إن «الطبيعة قد أعدته لأن يكون مصورا»، ولم ينعكس ذلك في أعماله الفنية فحسب، بل وفي مجموع شخصيته كذلك. (وتحمل مميزاته البدنية ومزاجه شهادة عادلة على هبات الرب له. ورغم أنه كان ميالا إلى الدراسة المتعمقة «فإنه لم يكن يتصف بتجهم السوداوية، ولم يكن منفردا في وقاره، بل ولافي أي شيء يؤدي إلى المسرة. والابتهاج، ولم يكن متناقضا مع الشرف واستقامة الرأي، لقد صقل حياته كلها».

وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن أوصاف كل من بيركهايمر وكاميراريوس لخصائص عبقرية ديرر كانت متوافقة مع تلك الأوصاف التي يؤثرها الفنان نفسه.. وتصادف أن كاميراريوس قد أخذ على عاتقه في مكان آخر أن يزودنا بالدلالات والمعاني التي تعبر عنها لوحة الميلانخوليا، فلقد اعترف بأن الفنان قد مثل «انفعالات عقل مستغرق عميق التفكير وهو ما أسماه بالمكتئب،[....] والذي تكون فيه السوداء كما يسميها الأطباء مفرطة[.....]. وعقول كهذه تدرك عادة «كل شيء» بيد «أنها تنجرف دائما إلى ما ينافي العقل»[30]. ونص كاميراريوس لا يوحي في أي مكان بأن جوهر ديرر يمكن الاستدلال عليه من الصورة. بل إنه يفضل أن يتعامل معها على أنها برهان أسمى على مواهب الفنان الذهنية واليدوية. ويفتتح هذا البحث الذي قام به كاميراريوس بوجه خاص بالثناء على يد «ديرر الإلهية»، ويختتم بالإشارة إلى أسلوبه الفني الرائع. والمضمون هنا هو أن «الفن ars» و«الموهبة الفطرية ingenium» هما اللذان أتاحا لديرر أن يرسم الميلانخوليا بهذه الروعة، وليس التوحد الذاتي للفنان مع الملاك المكتئب.

ولم يكن هناك شك لدى جيل ديرر وأصدقائه من الإنسانيين في أن العبقرية لا يمكنها أن تثمر إلا إذا استطاعت التعبير (عن نفسها) من خلال الرعاية والصقل الدائب للقواعد العقلية. إن الجهود المضنية لديرر في السيطرة على الأسرار الهندسية للتناسب الإنساني والتي كانت موضع

إعجاب زملائه من الإنسانيين، هذه الجهود عكست الثقل الذي وضع على علم الفن في هذه المعادلة، ولقد كان هذا المظهر الخاص بعمل ديرر بالضبط هو الذي واجه أشد النقد عنفا في النصف الثاني من القرن، وبخاصة على يد مايكل أنجلو وأولئك الكتاب الذين اعتبروا أنفسهم خلفاء له. ولقد ركز النقد الذي عبر عنه فدريجو تسوكارو[*24] في صيغته المقننة على قول مايكل أنجلو المأثور بأن على الفنان «أن يسيطر على بوصلته بعينيه لا بيديه»[31]. وكما كان فرانسيس بيكون[*25] يقول: «يجب على المصور أن يؤدي عمله بنوع من السعادة(....) وليس وفقا للقواعد»[32]، فإن الموقف الذي يكمن وراء هذا الاقتناع يشير إلى أن الميزان بدأ يميل تجاه نوع من الإدراك مختلف عما تخيله ديرر ومعاصروه.

إننا لم نكن نتوقع من مايكل أنجلو-الذي لم تكن تقواه تقل في شدتها وعمقها عن تقوى ديرر-أن يقل تأكيده عن تأكيد سلفه الألماني على المصادر الدينية لقوة الفنان الإبداعية. لكن الطريقة التي تمكنت بها الموهبة السماوية من التعبير عن نفسها، كانت موضع نظر المثال العظيم في ضوء مختلف وعلى نحو متميز.

وهو لم يشك في ذلك مثل ديرر في أن الشاعر مفطور وليس مصنوعا:

بوصفي موجها جديرا بالثقة في مهنتي،
رزقت عند مولدي بموهبة تذوق الجمال،
وفي كلا الفنين كان لدى مصباحي ومرآتي[33].

..... عيناي صنعهما
نجمي الساطع لتريا
الفرق بين ألوان الجمال[34].

ومنذ تملكي الفن الجميل، فإن هؤلاء الذين يحملونه
من السماء تعودوا أن يقهروا به الطبيعة،
حتى لو استطاعت أن تقاوم في كل مكان،
ولو أني ولست أعمى ولا أصم، ولدت من أجله،
ندا حقيقيا، للسارق الذي أشعل في قلبي النار،
فاللوم يقع على من قدر علي أن أحترق[35].

وآخر هذه المقتطفات الثلاثة المأخوذة من ثلاث قصائد من شعره، تلمح

بالفعل إلى أن نظرة مايكل أنجلو إلى مواهبه التي قدرت عليه الوجد الأسمى والسخط العميق على السواء، تتضمن عذابات العقل السوداوي بقدر أكثر مما كان ديرر نفسه معدا لأن يسمح بإدخاله في تكوينه النفسي. وللتغلب على التأثيرات السلبية الممكنة لعينيه الكليلتين وعقله، فقد بحث مايكل أنجلو بمثابرة عن المصادر الروحية والملهمة للجمال الحقيقي، يقول:

كل الجمال الذي نراه هنا يجب أن يكون مشابها
للينبوع الرحيم الذي منه جميعا نغترف،
أكثر مما نغترف من أي شيء آخر، وذلك بوساطة ذوي البصيرة[36].
وبينما (أجدني) تجاه الجمال الذي شاهدته في البداية
اجتذب نفسي التي تراه من خلال عيني،
فتنمو الصورة الباطنية، وتنسحب تلك التي كانت في البداية،
بائسة تقريبا، وفي خزي تام[37]

وفي واحد من أشهر موشحاته (سونيتاته) عن فنه[*26]، وجه حديثه إلى مرشدته الروحية فيتوريا كولونا قائلا:

أفضل فنان ليس لديه فكرة أبدا
عن أن كتلة فريدة من مرمر لا تتماسك
داخل قشرتها، ولكن قد يتم الوصول إليها فقط
لو تتابع اليد العقل،
إن الخير هو ما ألزم به نفسي، والشر هو ما أنبذه.
فتوارى يا سيدتي، أيتها الحسناء، الأبية، المقدسة،
كل هذا فيك تماما، لكن حياتي يجب الآن أن تنتهي،
حيث إن مهارتي تؤدي عكس التأثيرات المرجوة(....)
فلو أن الردى والشفقة في آن واحد
يسكنان في قلبك، فإن بصيرتي المتواضعة
وهي متوهجة، لا تستطيع الإمساك بشيء منه سوى الموت[38]

ولقد أظهر مايكل أنجلو منذ مرحلة مبكرة نسبيا من حياته العملية إحساسا قويا بنقص مواهبه الذهنية والفطرية المطلق (ingegno وarte) في اقتناص الأفكار الجليلة التي كافح في سبيل التوصل إليها، وهو إدراك يتفق إلى حد بعيد مع ميلانخوليا زحل كما وصفها فيتشينو. وكان تشاؤمه

مسألة شخصية إلى حد ما، فهو يقول:

مثلما هو الحال في الحجر الصلد، سوف يصنع إنسان ما أحيانا
صورة كل واحد آخر شبيهة به
وأرسمها أنا باهتة في ضعف[39].

وهو في ذلك يستخدم المجاز الذي يفيد من القول المألوف، وهو أن «كل مصور يصور نفسه»[40]، بيد أن تشاؤمه خلال الأطوار اللاحقة من حياته العملية قد تركز بشكل متزايد على قصور الفن ذاته، مهما كان جيد الإدراك والفهم الواضح. إنه يقول:

حتى إن الخيال الجامح المشبوب الذي جعل من الفن
مليكي ومعبودي،
كان مثقلا بالخطيئة، فأنا الآن أعلم تماما،
كم تاق كل الناس إلى ما هو ضد إرادتهم[......]
فلا يوجد الآن تصوير أو نحت يهدىء من لهفة
النفس التي تتجه نحو الحب المقدس
ذلك الذي على الصليب قد فتح ذراعيه ليضمنا[41].

وتكون هذه الفكرة العاطفية أكثر إثارة للمشاعر حين ندرك أن متلقي الموشحة[*27] التي اقتبست منها هذه المقطوعات، كان هو جورجو فيزيري[*28] الذي صور عمله وهو حياة الفنانين، إيمان عصر النهضة المطلق بالقوة المتحررة للفنانين الأفذاذ، وبمقدرة مايكل أنجلو الفطرية بوجه خاص. ولم يكن تشاؤم مايكل أنجلو المطلق في رأي شراحه هو الذي شد الانتباه كثيرا مثلما شده تأكيده المبكر نوعا ما على أن النفس المتفردة قد تتطلع إلى الارتقاء نحو المصادر السماوية للحسن، من خلال تأمل الجمال على الأرض. والمثل الكلاسي هو التعليق الإنساني لبينديتو فيركي[*29] في عام 1547 على موشحة «Non ha l ottimo artista alcun concetto»[42] فهذا التصور conceto عند فيركي هو المركبة العقلية التي قد تنقل الفنان إلى الأعالي أو إلى الأعماق وفقا لطبيعة البصيرة ingegno التي ينشأ منها فهو يقول:

«نحن نزعم أن الناس، سواء كانوا متقدي الذكاء أو كانوا خيرين، لديهم تصورات جميلة أو صالحة أو سامية أو عظيمة، أي أفكار طيبة أو خيالات رائعة أو ابتكارات أو اكتشافات مقدسة(....) ونحن من ناحية أخرى نتحدث

عن التخيلات الرديئة والسمجة والبشعة، وعن الابتكارات التي تتفق والذوق السليم والخيالات السقيمة والأفكار التافهة»[43].

وتوضيحا للأمر، يرى فيركي أن الحب إذا تمكن من اكتشاف تعبير على المستوى الأعلى من خلال الخصائص العقلية للنفس، وليس الخصائص البليدة أو الحسية، فإنه يستطيع التحليق إلى رؤية رفيعة بل ومقدسة للجمال الحقيقي. إنه يقول: «العقل الكامل والراسخ يرقى عن طريق العيون إلى الجمال السامي». وكان هذا النوع من الارتقاء هو الذي عبر عنه مايكل أنجلو نفسه في بعض من موشحاته المهداة إلى توماسو دي كافالييري والمرسومة في صورة «اختطاف جانيميد»[*30] ذات اللمسات الرفيعة، والمهداة إلى هذا الأمير الشاب، الذي نعم بحبه المثالي[44].

ولا يدهشنا أن كانت الصورة الإيجابية لبصيرة مايكل أنجلو النفاذة ingegno alto القادرة على تجاوز حدود الخيال العادي الممنوح للناس العاديين - هي التي هيمنت على المراسم الجنازية التي نظمتها أكاديمية فلورنسا عام 1564، احتفاء بعودة جثمان الفنان الذي توفي مؤخرا - إلى المدينة التي كانت مسقط رأسه. وكان نشر المجلد التذكاري Esequie del divino Michelanglo Buonarroti في حد ذاته، شهادة جديرة بالملاحظة على المكانة التي قد يتطلع إلى بلوغها الآن أعظم الفنانين[45]. ولقد قدمت مراسم جنازة الإمبراطور تشارلز الخامس في مدينتي بياتشينتسا وبولونيا، السابقة الوحيدة المباشرة. ويشتمل المجلد على أوصاف كاملة للتصميمات الفنية التي أعدها فنانو أكاديمية التصميم المنشأة حديثا للزخارف المؤقتة ولمنصة التابوت، مع شهادات إنسانية عاطرة على فضيلة مايكل أنجلو، وذلك في قالب شعر المدح. ولقد صارت الإيماءات التي تشير إلى قداسته أمرا مألوفا، فاسمه كان يعني الملاك ميكال المقدس، وكانت فضيلته virtu-بما تتضمنه من عظمة في المكانة الخلقية والعقلية الفطرية (وقد ترجمها ويتكوار ترجمة غير مضللة في جملتها بكلمة «العبقرية») موضع تباه على الملأ بإلحاح، لدرجة كان يخشى معها من أن تصير شيئا مملا. والمقطع الشعري التالي - وهو واحد من مقطوعات كثيرة منقوشة على ضريحه - يقدم الملمح الغالب لهذه الصفات:

انظر، هنا يستقر رفات بوناروتي. لقد اكتشفت الطبيعة المندهشة

أنه بسبب عبقريته (ingenio) أصبح الفن الآن ندا لها،
وأعماله التي يراها الجميع تشهد بهذه الحقيقة.
باولو دل روسو[46]

وقد لاحظ نفس المؤلف أن مايكل أنجلو «تحول فرشاته المقدسة، كل موضوع إلى شعر كذلك».

إن الوئام الحميم بين فضيلة مايكل أنجلو المسيحية وعبقريته الفنية قد توثق على نحو مرئي على منصة تابوته، بأشكال تحيط بالجانبين نفذها المثال فينتشينتسو دانتي[*31]. فعلى أحد الجانبين يقف البر المسيحي وهو يسحق الرذيلة، بينما تمثل على الجانب الآخر شاب نحيل مفعم بالحيوية الجميلة، يرمز إلى الملكة الفطرية ingegno وعلى فوديه جناحان مثلما يبدو أحيانا في صور عطارد. وأسفل هذا الشاب شكل كون برقة شديدة، له أذنا حمار يمثل الجهل، العدو الأبدي للعبقرية ingegno[47].

ولقد عرضت إحدى الصور المؤقتة مايكل أنجلو وهو يتحدث إلى امرأة دلت على أنها مثالة، وتمسك في يدها لوحة منقوشا عليها عبارة مقتبسة من كتاب عزاء الفلسفة لبوثيوس[*32] مفادها أن الله كون العالم طبقا لصورة جميلة تضمنتها مشيئته، وكذلك كانت عمليات إبداع مايكل أنجلو تتكون وفقا لصورة جميلة في ذهنه[48].

ولقد كان التأثير المسجل لإبداعات موهبة مايكل أنجلو الفائقة على المشاهدين، هو شل عقولهم عن طريق الدهشة. وكما أشار دافيد سمرز، فقد بدىء باستخدام مصطلحات مثل مدهش stupendo واندهاش stupore وتعجب meraviglia فيما يتعلق بأعماله كي توحي بأن تأثيراتها تقع فيما وراء الإدراك العقلي والقدرة الوصفية للغة[49]. ولقد كان إنتاجه الفني يعزى إلى عالم ما وراء الطبيعة، ذلك العالم الذي سمح فيه من قبل بقبول أعظم الأعمال الأدبية الجليلة، وأجدر هذه الأعمال، وهي الكوميديا الإلهية لدانتي.

ولا يعني كل هذا الإعجاب بقوى مايكل أنجلو الإلهية أن معاصريه فشلوا على الأقل في التعرف على شيء من الجانب المشكل من عبقريته، والذي شغل اهتمام مايكل أنجلو نفسه كثيرا. وكان فاساري[*33] مدركا أن «لديه خيالا بلغ حدا من الكمال بحيث إن الأشياء التي تطرأ على فكره هي

من ذلك النوع الذي لا تستطيع الأيدي التعبير عنه، لأنها أفكار عظيمة تتسم بالروعة، ولهذا فإنه كثيرا ما هجر أعماله[50]. ولقد عزا دولتشي نوعا مماثلا من السخط إلى ليوناردو الذي «حاز مقدرة فطرية رفيعة المستوى إلى درجة أنه لم يكن ليقنع أبدا بأي شيء كان يصنعه»[51]. وترتبط مثل هذه الأفكار العاطفية بعمق بتقدير الأعمال الناقصة ومسودات الرسم الأولية، ذلك التقدير المتزايد المتسم بالحماسة بين المفسرين وخبراء التذوق الفني خلال النصف الثاني من القرن.

وكان مايكل أنجلو بالنسبة لكل المؤلفين الإيطاليين تقريبا الذين يكتبون عن الفن خلال هذه الفترة، سواء كانوا مفرطين في إعجابهم أو غير مفرطين، كان هو المرجع الرئيسي لهم حين كانوا يرغبون في بحث العبقرية الخلاقة على أعلى المستويات. ويمدنا زميله التوسكاني فاساري بأوضح مصدر عن مايكل أنجلو، ليس من خلال كتابه عن حياته فقط، بل أيضا من خلال طريقة انعكاس نقده للفنانين الآخرين، من خلال عدسة خصائص مايكل أنجلو. ويصبح باولو أوتشيلو[*34] وقد غلبته دراسة المنظور المتسلطة عليه، مثالا للشخص الذي جعل «الموهبة الخصبة والتلقائية» تتحول إلى شيء «عقيم ومتكلف»[52]. وكان توهج أسلوب فيروكيو[*35] أستاذ ليوناردو «نتاج دراسة متصلة وليس هبة أويسرا من الطبيعة»[53] فالمبدأ العام هو أن «موهبة الفنان يمكن أن تعبر فقط عن نفسها بصدق حين يستحثها فكره، وحين يكون هو نفسه في حالة نشوة مستثارة: فهو عندئذ يظهر بوضوح تصوره الإلهي»[54]. ومن بين فناني العهود الأسبق، كان دوناتلو فحسب هو الذي يبلغ أعلى المستويات ويفوق عصره: «فيه كان يتوحد الابتكار والتصميم والبراعة وملكة التمييز وكل خاصية أخرى يمكن توقعها في عبقري إلهي»[55]. وفي تبرير فاساري اللافت للخشونة التلقائية للمسات الأخيرة في (كانتوريا) دوناتلو[*36] بالمقارنة برقة التمثال المرافق من أعمال لوقا[*37] ديلاروبيا، ينساق فاساري إلى القول «كما أن الشعر الناتج عن الجنون الشعري شعر صادق وجيد وأفضل من الشعر المصنوع، كذلك تكون أعمال الممتازين في فنون التصميم أفضل حين تتم دفعة واحدة بقوة ذلك الجنون، مما لو صقلت شيئا فشيئا بالجهد والصنعة»[56]. لقد كان دوناتلو من بعض الوجوه هو مايكل أنجلو قبل أوانه.

ولقد كان مايكل أنجلو في رأي فاساري الموهبة الأسمى، منحه الله للطبيعة ليكون مثالا للفنان وللإنسان ولكل المخلوقات الأقل شأنا. فهو لا يألو جهدا في عرض الوسيلة التي منñت بها السماء بصورة فريدة على فنان المستقبل منذ بداية حياته، من ذلك أنها ساعة ولادته - حين كان عطارد والزهرة في مقر جوبتر «وولد بسلام» قدرت عليه أن يشكل أعمالا في الفن جليلة شديدة الروعة[57] ،وكان فاساري يدرك أن بعضا من السمات المتسلطة وغير الاجتماعية في شخصية بطله قد جعلته عرضة للاتهام بأنه أدنى من أن يكون قدوة في السلوك. وكان ميل مايكل أنجلو إلى العزلة السوداوية أمرا يمكن الدفاع عنه تماما في رأي فاساري، فهو يقول: «يخطىء أولئك الذين ينسبون إليه نزعات خيالية أو غريبة، لأن من يود أن يعمل بصدق يجب أن ينأى بنفسه عن كل الهموم والأعباء، ولأن فضيلته تتطلب التفكير والانعزالية والفرصة المواتية لكيلا تؤدي بعقله إلى الخطأ»[58]. وفي دفاع فاساري عن أشكال الرسام العارية ضد اتهامات معاصريه له بالفسق، يعتمد على الحجة التي تقول بأن فضيلة مايكل أنجلو الأخلاقية، هي تلك الفضيلة التي تحول دون إمكان قيامه بتوليد مخلوقات فاسقة[59].

ولم يكن المؤلفون من خارج فلورنسا أقل انتباها إلى الطريقة التي قدم بها مايكل أنجلو معيار الاختيار. فها هو أريتينو[*38] ودولتشي[*38] وكلاهما مؤلفان من فينيسيا، ولوماتسو الميلاني، جميعهم يزودوننا بشهادة أخاذة على القوة الطاغية لسمعة مايكل أنجلو. ورغم أن الغاية السائدة في محاورة لودفيكودولتشي عن التصوير[......] بعنوان «أريتينو» هي استغلال بيترو أريتينو كمتحدث عن مختلف فضائل رفاييل وتفوق تيسيان، فإن الخاصية غير العادية لمايكل أنجلو معترف بها تماما، ومحاورات أريتينو لدولتشي لا تنكر أن مايكل أنجلو هو معجزة للفن والطبيعة نادرة»[60]. ونحن نعرف من كتابات أريتينو نفسه أنه لم يتردد في الاتفاق مع أريوستو[*39] على أن نعت مقدس ينطبق على مايكل أنجلو-والواقع أن إحدى رسائل أريتينو إلى الفنان موجهة بوضوح إلى «مايكل أنجلو المقدس». وفي رسالة إلى فاساري يشير إلى مقابر الميديتشي[*40] بأنها منحوتة بوساطة رب النحت[61]. ومع ذلك فإن أريتينو في محاورة دولتشي ليس على استعداد لقبول حكم فابيو السطحي بأن «تفوق مايكل أنجلو، دون تجاوز للحقيقة، هو من ذلك النوع

الذي يمكن للمرء أن يقارنه بطريقة ملائمة بضوء الشمس، الذي يغمر مساحات شاسعة ويكسف كل الأضواء الأخرى»[62]. ويحاول أريتينو أن يبرهن على أنه يمكن أن يوجد أكثر من فنان لديهم أرفع موهبة، وأن الفنانين في عصره يقدمون شهادة على هذه الحقيقة.

ويصف أريتينو في محاورة دولتشي كلا من رافاييل وتيسيان بأنهما مقدسان[63]. وكانت معارضته في وضع موهبة واحدة فوق كل الأخريات بشكل قاطع، موقفا نموذجيا للرغبة المتزايدة في النصف الأخير من القرن في التسليم بأنه من الممكن وجود أنواع كثيرة مختلفة من «العبقرية» في فن واحد، وكلها متساوية في التفوق في وسائلها الشخصية، وفي مجالات عملياتها الخاصة[64]. والمصور الحقيقي هو «ابن الطبيعة» كالشاعر.. وكل شخصية فطرية لمصور تعني أنه لا يمكن أن توجد-كما يعتقد البعض- طريقة واحدة فقط للتصوير المتقن[65] «ولقد اعترف دولتشي اعترافا لايقل عن اعتراف معاصريه «بعبقرية» مايكل أنجلو في أسلوب الشكل وخاصة فيما يتعلق بتقصير الأبعاد. بيد أنه بقيت مساحات من الفن، وهي تلك المساحات التي كانت مواهبه فيها غير مجدية، ولهذا فإن أريتينو عندما يحملق من قصره في غروب الشمس لساحر عبر القنال الكبير، يسلم بأن فرشاة تيسيان وحدها يمكنها أن تنافس تصوير الطبيعة نفسها للسماوات، فهو يقول: بالضوء والظلال انتجتَ منظورا عميقا وبروزا مرتفعا لما أرادته أن يبرز إلى الأمام أو يرتد إلى الخلف، ولهذا فإني أنا-من يعرف كيف ينفث فرشاتك من روحها-صحت ثلاث مرات أو أربعا... أواه ياتيسيان... أين أنت؟»[66]. فالمصور مدعو للمشاركة في وحي الشاعر أو جنونه في حضرة الطبيعة.

ولن تتبدى فردية عبقرية كل فنان فقط في أشكال التعبير «المتخصص»، ولكنها تتبدى كذلك فيما هو قابل للخطأ والخلل. ويوضح أريتينو الأمر أكثر ما يوضحه في مراسلاته مع مايكل أنجلو، وهي المراسلات المليئة بالسخط المتزايد، بأنه حتى أعظم العباقرة قد يخطئون بطريقة أشد هولا. إن المبدع العظيم يجب أن «يمنح موهبة الشاعر وهو ما يزال في قماطه». لكن الخصائص الفطرية قد تتضمن كذلك نزعات أقل روعة[67]. وقد يكون هذا هو التفسير الوحيد لهفوات ذوق مايكل أنجلو غير العادية في عمله

«يوم الدينونة» بكنيسة سيستين الصغيرة[*41] «هل يمكن لإنسان هو أقدس من البشر أن يرتكب هذا في كنيسة الرب الرئيسية؟ [.....] إن أخطاءه يمكن أن تكون أكثر قبولا على جدران ماخور مثير للشهوات[68]. «إن اللذة التي يسلط بها أريتينو الضوء على فحش مايكل أنجلو تعطي انطباعا بأن تمرد الفنان يجعل في الحقيقة إحساسنا شديدا بعبقريته الخاصة. ولقد ظهر مثل هذا الإحساس في كتب التراجم في بواكير القرن. وتقدم حياة سيزار بورجيا لباولو جيوفيو مثالا أخاذا تقدم فيه كل نزعات سيزار الجسدية والعقلية والأخلاقية شاهدا حيا على العبقرية التي يبخس قدرها بشدة رغم أنها ساحرة بصورة بالغة[69].

أما أكثر التعبيرات تطورا عن شخصية العبقري الفنان في القرن السادس عشر فإنها تظهر في كتابات جيوفاني باولو لوماتسو وخاصة في كتابه «فكرة عن معبد التصوير»[*42] (1590)[70]. وكانت نظرية لوماتسو عن الفن تقوم على أساس نظام محكم للقضاء والقدر المرتبط بالتنجيم. ولقد شايع فيتشينو في اعتقاده في أن روح الإنسان حين هبطت على الأرض كانت متأثرة تأثرا لا يتبدل بوضع الكواكب في العوالم القمرية التي مرت بها. وحين عين سبعة رؤساء للمعبد الذي أقامه لتقديس التصوير، قرِن كل واحد منهم بالتأثير المسيطر لإله كوكبي خاص. ولقد فسرت خطة المعبد السبب في أن جن الرؤساء المتفردين «مختلفون جميعا في سلوكهم فيما بين أنفسهم ولكن بطريقة معينة، بحيث إنه في ناحية التصوير التي مالوا إليها بالفطرة والتي وجههم إليها فنهم وصنعتهم، ربما لم يكن أحد منهم يرغب في تفوق أعظم»[71]. ولن تصيبنا الدهشة حين نعلم أن مايكل أنجلو أظهر مزاجا سوداويا من مزاج زحل. ويتطابق إلى حد بعيد تقييم لوماتسو لخصائص شخصية مايكل أنجلو وفنه الذي يعكس صلته بالكواكب مع تلك الخصائص التي يعزوها فيتشينو إلى شخصية السوداوي، وتشترك بشكل عام في سمات كثيرة مع شخصيته السوداوية في لوحة ديرر التأملية المظلمة. ويعكس فن مايكل أنجلو بجلاله العابس، وبعنف تصوره، الازدواجية العميقة لنفسية السوداوي.

ومع ذلك ينبغي ألا نأخذ في الاعتبار ما يقوله لوماتسو من أن المزاج المنسوب إلى زحل ضروري للعبقرية في الفنون. فالمزاج الأقل قلقا لرفاييل

الذي ولد تحت نفوذ فينوس، يجد وسيلة التعبير في أعمال تتسم بالجمال ولا تقل رفعة، لكل ما تتمتع به من سهولة وعذوبة ظاهـرتين. ويظهـر كل واحد من رؤساء معبد التصوير بالمثل مزاجه المتأثر بالكواكب بأسلوب لا يقل روعة وإن اختلفت الطرق. ويذكرنا لوماتسو كذلك بدرجة أكبر في رسالته[*43] (1584) التي ينبغي قراءتها مع كتابه (المعبد) الأكثر رمزية، يذكرنا بأن امتلاك المواهب الفطرية لا يكفي في حد ذاته للتأكيد على صدور إنتاج فني عظيم[72]. ومع كثرة ما قد يؤكد عليه من قوة العبقرية بخصائصها المتعلقة بالجنون الشعري الإلهام الخيالي، فإنه يشارك في الإصرار العام لكل نظريات الفن خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أن التعلم والتطبيق الدءوب والتدريب اليدوي كلها أمور جوهرية إذا أريد للموهبة الفطرية أن تثمر. وينبغي أن نتذكر أن الاتجاه الكامل لنظرية الفن في أكاديميات الفنون الناشئة آنذاك كانت تصر على صلاحية التعليم الذهني لمبادىء الفن في بيئة مدرسية. وكان باعث الأكاديميين الاجتماعي المسيطر هو وجود قبول الفنان عضوا في طبقة اجتماعية عالية. ولقد عمل هذا الطموح بقوة ضد قبول فكرة أن الشخص الموهوب هو بالضرورة شاذ في سلوكه.

إننا لو أردنا أن نعود إلى مشاهدة للصورتين اللتين وضعناهما جنبا إلى جنب في بداية هذه الدراسة، وهما الميلانخوليا والقديس جيروم من أعمال ديرر، وذلك من وجهة نظر القرن السادس عشر، فسوف نسوغ لأنفسنا أن نقول إن خصائص الميلانخوليا قد تقدمت على نحو مطرد تجاه الصدارة عند توصيف «العبقرية» الفنية دون أن تجعل للمزايا السماوية لجيروم دورا ثانويا، ونحن هنا ما نزال بعيدين بعض الشيء عن عبقرية العصر الرومانسي المستقلة والمسؤولة فقط عن نفسها والتي تزدري حالة السواء. ومن ناحية ثانية لو كان من الضروري نبذ المفارقات الزمنية التي تنتج عن المغالاة في التأكيد على فكرة السواء في القرن السادس عشر، بوصفها مرادفة للتصورات الحديثة عن العبقرية، فينبغي ألا نستخف بأهمية تغير المواقف من الفن والفنانين الذي حدث خلال عصر النهضة. إن قليلا من الشخصيات الموهوبة بصورة بالغة السمو والتي أطلقتُ عليها «لقب الفنانين الخوارق»، هذه الشخصيات شوهدت وقد حققت منزلة رفيعة أبدية تقريبا من خلال

مواهبهم الفائقة. ثم إن العبارات التي أشار فيها الكتاب ورعاة الفن إلى ديرر ومايكل أنجلو وأضرابهما من «أرباب الفن» تجعل حتى اطراء جيوتو الرائع خلال القرن الثالث عشر يبدو متكلفا. ويمكن الآن لممارسي الفنون المرئية في القرون المبكرة والذين كان من الممكن اعتبارهم حرفيين رفيعي المستوى، لو كانت موهبتهم وتفانيهم على المستوى الضروري، هؤلاء يمكن الترحيب بهم بوصفهم حائزين على فضيلة إلهية virtú ينافسون بها تلك التي يمتلكها الشعراء والأمراء. ومن الواضح أن أريتينو لم يشعر بنفور من تلك الحقيقة التي ترى وجود مخاطبته على أنه «مايكل أنجلو الإلهي» في عبارات لا تقل إسرافا في التعبير عن تلك التي استخدمها عند الكتابة إلى «ملك إنجلترا المقدس»[73]. لقد كان التحول في المواقف تجاه القيمة الذاتية للفنان العظيم أمرا جديرا بالملاحظة.

الهوامش

(*) ألبرشت ديرر (1471-1528) مصور وحفار ألماني اعتبر زعيما لمدرسة النهضة الألمانية في التصوير ونحت الخشب. ومن أعماله الخشبية العذاب الأعظم وكذلك العذاب الأدنى، ومن أعماله في الحفر الموت والشيطان، والقديس جيروم في مكتبته، وفي التصوير آدم وحواء، والرسل الأربعة (المترجم).

(*1) تيوفيل جوتييه (1811-1872) أديب فرنسي وزعيم البرناسية، وهي مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا أول القرن 19 كرد فعل ضد الإسراف في العاطفة الرومانسية. وكان جوتييه أيضا ناقدا فنيا ومسرحيا (المترجم).

(*2) المراد هنا الأخلاط الأربعة وهي الدم والبلغم والصفراء والسوداء والتي زعم القدماء أن صحة المرء أو مزاجه يتقرران على ضوئها (المترجم).

(*3) اسمه الأصلي تيزيانو فيسيليو (1490-1576) وهو مصور إيطالي من المدرسة الفينيسية، واشتهر بأعماله الدينية والأسطورية والصور الشخصية (المترجم).

(*4) vitru و divino كلمتان إيطاليتان، الأولى بمعنى الفضلية والثانية بمعنى إلهي أو سام، وتعني الكلمة الأولى في الإنجليزية، الطرق الفنية والتعلق بها (المترجم).

(*5) المصطلحات التي أشار إليها البحث هي:

Fantazia, invenzione, excogitare, inteletto, spirito, furore وقد رأيت أن أضعها في الهامش لأنها لا تهم سوى القارىء المتخصص (المترجم).

(*6) مصور فلورنسي (1276-1337) خرج على الخطوط البيزنطية الجامدة في التصميم، وطور الأسلوب المميز الطبيعي والدرامي لعصر النهضة (المترجم).

(*7) بوكاشيو أو بوكاشينو (1467-1524) مصور إيطالي اشتهر برسومه الجصية بكاتدرائية كريمونا بشمال إيطاليا (المترجم).

(*8) معماري إيطالي (1377-1446) ومن أشهر أعماله قبة الكاتدرائية في فلورنسا وكنيسة سان لورنزو (المترجم).

(*9) نسبة إلى ديدالوس بطل أسطورة يونانية تروي أنه كان مهندسا معماريا ومخترعا، وهو الذي شيد قصر التيه للملك مينوس في كريت ليحبس فيه المينوتور وهو كائن خرافي. وتحكي الأسطورة أن هذا المهندس بعد أن انتهى من تشييد القصر صنع لنفسه ولابنه إيكاروس أجنحة ليفرا من سجنهما ي الجزيرة (المترجم).

(*10) الأول هو أندريا مانتينا (1431-1506) مصور إيطالي وعمل في الحفر واشتهر بأعمال الفريسك. والثاني واسمه الأصلي بيترو فانوسكي (1446-1523) وهو أيضا مصور، وعمل في الفريسك وكان أستاذا لرفاييل (المترجم).

(*11) إيزابيلا ديسته (1484-1519) واحدة من أبرز أسرة جونتساجا الإيطالية التي حكمت مانتوا ابتداء من عام 1328م. ومدينة مانتوا واسمها بالإيطالية مانتوفا، تقع في شمال إيطاليا، شرقي

سهل لومباردي، وتحيط بها البحيرات، وهي مسقط رأس فيرجيل (المترجم).
(*12) أيليز مصور إغريقي من القرن الرابع ق.م ولد في أيونيا واعتبر من أعظم مصوري العصور القديمة (المترجم).
(*13) مثال يوناني من القرن الرابع ق.م وهو صاحب الواقعية الجديدة في النحت الإغريقي (المترجم).
(*14) اسمه بالكامل ماركوس فيتروفيوس بوليو، معماري روماني من القرن الأول الميلادي، اشتهر برسالته عن العمارة في عصر النهضة (المترجم).
(*15) ليون باتستا ألبرتي مهندس معماري من عصر النهضة (1404-1472) كما أنه مصور وكاتب وموسيقي (المترجم).
(*16) بيروجينو الثاني واسمه الحقيقي بيترو فانوشي (1446-1523) مصور إيطالي من عصر النهضة المبكر وأستاذ لرفاييل (المترجم).
(*17) بارهاسيوس مصور إغريقي من القرن الخامس ق.م ومن أعظم المصورين قديما. وليسيبوس نحات إغريقي عاش في القرن الرابع ق.م (المترجم).
(*18) لوشيوس أنايوس سينيكا فيلسوف روماني من القرن الأول الميلادي ويلقب بالأصغر. وكان أيضا من رجال الدولة وكاتبا مسرحيا. عمل معلما ومسشارا لنيرون. وقد تورط في مؤامرة ضد نيرون وحكم عليه بالاعدام (المترجم).
(*19) فرانشيسكو بترارك شاعر غنائي وعالم إيطالي من القرن الرابع عشر، وكان له أثر عظيم على الحركة الإنسانية وعلى قيم عصر النهضة (المترجم).
(*20) مارسيليو فيتشينو (1433-1499) فيلسوف إيطالي من أتباع الأفلاطونية الجديدة. حاول الربط مابين الأفلاطونية والمسيحية وترجم إلى اللاتينية أعمال أفلاطون وبعض أعمال الأفلاطونية الجديدة (المترجم).
(*21) المصطلحات التي استخدمها ديرر هي gesick و verstand و vernunft ومعانيها على الترتيب هي المصير والغقل والفهم (المترجم).
(*22) إنجيل لوقا 49/12 (المترجم).
(*23) الاسم الذي ورد لكتاب فيتشينو هو «De vita triplici» أما اسم كتاب أجريبا فهو «Occulta philisophia» (المترجم).
(*24) مصور إيطالي (1543-1602) (المترجم).
(*25) فيلسوف وسياسي وكاتب إنجليزي (1561-1626) مؤسس النزعة التجريبية والمنطق الاستقرائي الحديث (المترجم).
(*26) اسم السوناته (أو الموشحة) التي اقتبست منها هذه الأبيات هو Non ha lottimo artista alcun concetto أفضل الفنانين ليست لديه فكرة) وقد رأيت أن أورده هنا لمن يريد الرجوع إليه (المترجم).
(*27) الموشحة اسم أطلقه عباس محمود العقاد على السونيته في كتابه «التعريف بشكسبير» دار المعارف، بالقاهرة، 1958 (المترجم).
(*28) مصور إيطالي ومعماري ومؤرخ للفن (1511-1574) ويعد مؤسسا لتاريخ الفن الحديث والنقد الفني (المترجم).
(*29) عالم إيطالي (1503-1565) اشتهر بكتاب ألفه عن تاريخ فلورنسه في الفترة من 1527 إلى 1538 (المترجم).

(*30) جانيميد هو ساقي الآلهة في الميثولوجيا اليونانية (المترجم).
(*31) نحات إيطالي ومعماري ومصور ولكنه اشتهر أساسا كنحات، عاش ما بين 1530-1576 (المترجم).
(*32) بوثيوس فيلسوف ورجل دولة روماني، عاش مابين القرنين الخامس والسادس الميلاديين. أما كتابه فهو (De Consolatio Philosophiae) والعبارة المقتبسة هي «Simili sub imagine formans». وقد حورت الترجمة هنا بعض الشيء حرصا على مشاعرنا الدينية (المترجم).
(*33) جورجو فاساري معماري إيطالي في القرن 16 الميلادي وهو أيضا مصور ومؤرخ للفن، اشتهر بكتابه «حياة أبرز المعماريين والمصورين والنحاتين الإيطاليين» (المترجم).
(*34) باولو أوتشيلو (1397-1475) مصور فلورنسي، وهو شخصية مهمة في تاريخ فن التصوير الزيتي (المترجم).
(*35) أندريا ديل فيروكيو نحات ومصور فلورنسي من القرن الخامس عشر ومن أشهر أعماله الباقية تمثال فارس من البرونز لبرتولوميو بفينيسيا (المترجم).
(*36) اسمه الحقيقي دوناتو دي بتو باردي مثال إيطالي (1386-1466) ويعد من أظم نحاتي القرن الخامس عشر الذين تأثرو بالنحت الكلاسيكي وبأفكار الإنسانيين المعصرة (المترجم).
(*37) لوقا ديلا روبيا، نحات فلورنسي عاش في بداية القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم).
(*38) بيترو أريتينو (1492-1556) هجاء وشاعر وكاتب مسرحي إيطالي. والثاني هو لودوفيكو دولتشي 1508-1568 كاتب إيطالي وعالم ولد في فينيسيا، وله ترجمات لهوراس وهوميروس وفيرجيل، (المترجم).
(*39) لودوفيكو أيوستو شاعر إيطالي عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر (المترجم).
(*40) أسرة إيطالية من المصرفيين والتجار والحكام في فلورنسا وتوسكانيا، لعبت دورا ثقافيا بارزا وأساسيا في تاريخ القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر (المترجم).
(*41) هي كنيسة البابا في الفاتيكان، شيدت لسيكتوس الرابع، وزخرف جدرانها مايكل أنجلو وآخرون بالتصوير الجصي (المترجم).
(*42) اسم الكتاب بالإيطالية هو Idea del tempio della pittura والمؤلف إيطالي الجنسية (1483-1552) وهو من كتاب السير ومؤرخ (المترجم).
(*43) السم الإيطالي الوارد في المتن هو Trattatoأي الرسالة أو البحث (المترجم).

3 البعث الثاني للهوميرية

المجاز والعبقرية
في بدايات فن الشعر الحديث

جلن موست

في السيرة الذاتية لجوته، نراه وهو يتأمل حياة صباه الشعرية من وجهة نظر تتسم بالسخرية الهادئة، يختار حادثا أدبيا واحدا بعينه، لاكتسابه أهمية حاسمة، لا من الناحية الشخصية فحسب، بل أيضا من الناحية الثقافية: هذا الحادث هو إعادة اكتشاف هوميروس. وقد هاجم جوته زيف جماليات الكلاسية الجديدة التي هيمنت على ألمانيا في أثناء فترة شبابه، ولم يكن أقل هجوما على مختلف أنواع الأشياء الدخيلة التي تحول عنها محتجا. وهو إذ يفعل ذلك يمضي في كتابته فيقول:

لكن حسي الجمالي قُدِّر له أن يكون محصنا بأروع القوى ضد كل هذه الأشباح المعادية للفن. إن السعادة تتحقق دائما في تلك الفترة الأدبية التي تطفو فيها ثانية، أعمال الماضي العظيمة وتنضم إلى برنامج حياتنا، إنها عندئذ تحدث أثرا منعشا. وبالنسبة لنا، فقد أشرقت شمس هوميروس ثانية، تماما كما تطلبها العصر الذي ساند بقوة مثل هذا الإشراق: ونظرا إلى أن الطبيعة كانت موضع اهتمام

كبير، فقد تعلمنا أخيرا أن نتأمل أعمال القدماء كذلك من هذا المنظور، وما أسهم به مختلف الرحالة تجاه شرح الكتاب المقدس، فعل مثله آخرون مع هوميروس. لقد بدأ الفتية دحرجة الكرة، وأعطاها المضرب الخشبي دفعة، ومن عرض نُشر في جوتنجن للأصل الذي كان في البداية شديد الندرة، تمكنا من الاطلاع على مخططه، وأتاح لنا أن نعرف إلى أي مدى تحقق، ولم نعد نرى في تلك القصائد عالم البطولة المتكلف والممتلىء بالغرور، بل رأينا على النقيض من ذلك الحقيقة المنعكسة لحاضر بدائي. وقد حاولنا أن نرسم هذا لأنفسنا قدر المستطاع ولا ريب في أننا في الوقت نفسه لم نستطع أن نحمل أنفسنا على تصديق الادعاء بأنه لكي نفهم الطبيعة الهومرية فهما صحيحا، لابد أن نتآلف مع الهمج من الناس ومع عاداتهم كما وصفها كتاب الرحلات في العالم الجديد: ذلك أنه لم يكن من الممكن إنكار أن كلا من الأوروبيين والآسيويين كانوا ممثلين في القصائد الهوميرية على أنهم على مستوى عال من الثقافة، وربما على مستوى أعلى في الحقيقة من فترات حرب طروادة التي يرجح أنهم نعموا بها. لكن ذاك المبدأ كان رغم ذلك متسقا مع «مبدأ الطبيعة المهيمنة»، وكنا مستعدين عند هذا الحد لأن نمنحه الصلاحية[1].

ورغم رنة التهكم المتسمة بمسحة من الحزن فإن كلمات جوته تجذب الانتباه إلى رائحة إثارة غير عادية كانت قد أحاطت بشخصية هوميروس في جيل أسبق. ففرتر الشاب الذي أبى أن يقرأ أي شيء سوى هوميروس مادام متمتعا نسبيا بالصحة[2]-عندما زحف المرض إليه تدريجيا مال أولا إلى كلوبشتوك، ثم بعد ذلك وبلا رجعة إلى أوسيان[*][3]-والذي عزى نفسه عن طرده من المجتمع الراقي بالاندفاع إلى الريف وبقراءته عن كرم الوفادة الذي لقيه أوديسيوس[4] من راعي الخنازير، ربما يبدو لنا في هذا الموقف كما في غيره من المواقف، متطرفا بعض الشيء. لكن جوته نفسه لم يكن وراء الإصرار في اليوم السابق لعيد الميلاد «الكريسماس» على أن يذهب كاهن ريفي ويحضر له نسخة من الأوديسا حتى يختار منها قطعة[5]، وبعد أعوام ذكره بشدة منظر حديقة في باليرمو بجزيرة الفيشيين[*1] جعله يجري خارج الحديقة ويقتني نسخة للشاعر وفي إثارة بالغة، ترجم القطعة لرفاقه تلقائيا[6]. ولسوف يلاحظ أن هوميروس - كما تدل هذه الواقعة

السابقة - يستطيع أن يرشد الإنسان، لا نحو الفطرة فحسب، بل بعيدا عنها كذلك: فالفطرة دون هوميروس ليست فطرة بكل ما في الكلمة من معنى، لأنها مجرد فطرة، فطرة كنقيض صريح للفن، وجوته يجب أن يغادر المنتزه لأنه لا يكون منتزها بحق ما لم يهيأ ليحوي بداخله أوديسا هوميروس في نسخة صغيرة جدا تدعو للتأمل. وقد نأخذ نحن هذا المشهد لشاعر شمالي يهجر في الربيع فقط حسناوات صقلية ممن لا يتصفن بالجهل تماما، كي يعود إليهن ويلقى من خلالهن رواية ألمانية لترجمة لاتينية عن الأصل اليوناني، من أجل تحسين كتابه (وتسلية المحليين بلا شك)، قد نأخذ هذا على أنه رمز لتعقيدات القرن، ذلك الذي بدأ بثقة اكتشافا كاكتشاف بوب على لسان فرجيل أن «الطبيعة وهوميروس كانا [.....] الشيء نفسه»[7]. لكنه مضى بعد ذلك يتساءل عن هذا المعنى المفترض بحق الله.

إن جوته يتحدث عن إعادة اكتشاف هوميروس وكأنه فجر جديد، والواقع أن هذا البعث الهومري الثاني، أو اكتشاف القرن الثامن عشر لهوميروس كشاعر فطري صاحب عبقرية أصيلة، كان أمرا أعظم شأنا بكثير من إعادة اكتشافه أولا في الغرب مع انتشار الدراسات الإغريقية في بواكير عصر النهضة. ولا يرجع السبب في تلك الأهمية إلى الفهم المعاصر آنذاك لشعر هوميروس فحسب، بل إنها ترجع أيضا إلى سبب أبعد من ذلك وهو تطور الثقافة الغربية ككل. ولأنه على الرغم من أن البعث الأول قد أتاح لأوروبا الغربية لأول مرة بعد ما يقرب من ألف عام، القدرة على قراءة شاعرها المؤسس في لغته الأصلية، فإنه لمما يثير الدهشة أن استغلال هذه القدرة كان ضئيلا لقرون عدة. وربما شكا بترارك لما أصابه من إحباط لعدم قدرته على قراءة مخطوطة لهوميروس كان يحتفظ بها في خزانته فقال: «أواه أيها الرجل العظيم، كم أنا شغوف أن أسمعك تتكلم!»[8]. لكن حتى بعد وقت طويل من بداية تعلم أوروبا لغة هوميروس، فقد بقي شخصية غامضة يحيط بها التبجيل التقليدي، وظل بالنسبة لدانتي «هوميروس الشاعر المهيمن»[9]، أكثر من كونه الشاعر المحاور المعزز على نطاق واسع وحميم. وأسباب هذا كثيرة ومعقدة، ذلك أن البعث المبكر كان بصورة عامة مهتما باللاتينية، لغته الحية، أكثر من اهتمامه باليونانية. وحين تمت موازنة هوميروس بفرجيل، وجد هوميروس دون المستوى، وكان هذا في ناحية

واحدة على الأقل، وذلك لأن فرجيل كان يعد منشىء الشعر الإيطالي الحديث، وكان لابد من حماية فرص قيام تراث أدبي قومي على وجه التحديد[10].
وفي هذه الفترة الأولى كانت النصوص اليونانية التي استحوذت على معظم الانتباه، هي مصادر الحكمة التي تكتنفها الأسرار، بدءا بأفلاطون وانتهاء بهرمس ترسمجستس أو المثلث الحكمة[2*]، لا هوميروس. ووفقا لما سنراه عما قليل، فإن الحكم العام للعصور القديمة المتأخرة، القائم على ما كان يعرضه الشعراء في الحقيقة من تلك الحكمة نفسها، وإن تكن مغطاة بقناع المجاز، كان يجب أن تؤدي بالعلماء إلى النزوع لاختيار النصوص التي يستطيعون البحث فيها عن الجمال المجرد. وحيث إن مزيدا من النصوص والنقوش والعملات وغير ذلك من المصنوعات اليدوية أصبحت معروفة، فقد تحول العلماء عن القلة من مؤلفي الأدب الذين كانوا يمثلون قلب الدراسات اللغوية فيما قبل عصر النهضة، إلى ما تعارفنا على تسميته بفروع المعرفة المساعدة: فاتجه الدارسون مباشرة إلى التاريخ القديم وعلم التقويم والقانون، بحيث كان في وقائع الأخبار مايكفي بصورة عامة لشغل وقت وجهد حتى أولئك العمالقة مثل سكاليجر وكازوبون[3*] ومع حركة الإصلاح الديني فقط ولأول مرة منذ العصور الوسطى، حدث أن صار نص إغريقي وحيد محورا للدراسة اللغوية الكلاسية ثانية، لكن هذا النص لم يكن هو هوميروس، وإنما كان هو العهد الجديد[4*]، ذلك الذي قامت وسقطت سير وحضارات على صخرة تحريره وتفسيره[11].

ولقد كانت عمليات تحقيق أعمال هوميروس نادرة حتى القرن الثامن عشر[12]. ورغم أنه ترجم أحيانا كثيرة بصوة ما إلى اللاتينية وإلى العامية فيما بعد، فقد بقيت المعلومات المفصلة عن شعره ملكية خاصة لحفنة من العلماء والشعراء لا تناقش[13]. ومع ذلك فإنه منذ نهاية القرن السابع عشر فصاعدا، يصبح الجدل حول ميزات هوميروس وعيوبه-في فرنسا أولا ثم في إنجلترا وألمانيا بعد ذلك-أسلوبا من أساليب النقاش العام للأدب، بل للقيم الثقافية فضلا عن ذلك. وخلال عصر العقل، يتحلق الكتّاب حول هوميروس في حشد شبيه بكثافة ذباب في نبع/حيث يتواثب في حظيرة ضأن (عندما يجمعه حليب جديد) ويطن حول فوهات الدلاء المملوءة»[14].
وتعتبر شدة جدل القرن الثامن عشر عن هوميروس أحد أسباب الصعوبة

الشديدة في تقديم تقرير عام موجز عن دوافع وبنية هذا البعث الهومري الثاني[15]. غير أن هناك أسبابا أخرى كذلك، ويكمن السبب الثاني في هذه الواقعة، وهي أن الكتاب من أصحاب وجهة النظر المخالفة يشاركون في معظم الأحيان في استخدام كثير من قائمة المصطلحات الرئيسية مثل فطرة وموهبة دون إدراك أن هذين المصطلحين كانا يستخدمان في مدلولين متناقضين. أما السبب الثاني والأخير فهو أن كثيرا من كتاب هذا العصر حتى المنهجيين منهم يتجهون في سخط إلى التراجع عن آرائهم الأكثر أصالة ونفاذا في الصيغ التقليدية. ومن ثم فإن هذه المقالة يمكنها أن تقدم فحسب وصفا تخطيطيا متعمدا لما كان ذا خطر في واحد من أشد تحولات الثقافة الأوروبية تعقيدا، وسيقتصر نهجها بالضرورة على تقديم المخطط أو الأنموذج العام.

جاء في النشيد السابع عشر من الأوديسا أن أوديسيوس يدنو من بيته لأول مرة منذ عشرين عاما، يصحبه أويمايوس، راعي الخنازير. وقبل أن يدخل يتعرفه كلبه الهَرِم أرجوس على الرغم من ملابسه التي تنكر فيها وحاول أن يحييه، لكن يبدو أن هذا الجهد فاق قوة الكلب فسقط ميتا. ووصف هوميروس في هذا المنظر الشهير والمؤثر[16]، يؤكد حالة وهن الكلب، تلك الحالة التي تعد مع ما فيها من قوة الانفعال، أسلوبا سرديا أساسيا، لأنه دون هذا لم يكن من المستطاع تبديد التشويق الذي تسبب فيه هذا التعرف المبكر الذي حمل الخطر في طياته. يقول النص:

بينما كان سيده غائبا كان هو يرقد لهذا السبب محتقرا فوق كم من روث البغال والأبقار التي تكدست في أكوام أمام بواباته، حتى يتمكن خدم أوديسيوس من رفعها بعيدا لتسميد حقل كبير، وهناك رقد الكلب أرجوس عرضة للحشرات «ماحقة الكلاب».

(17/296–300)

ويرمز هجر الكلب إلى إهمال أهل الدار في غياب سيده، ويؤكد ذلك وضعه فوق أكوام الروث (وضيعة أوديسيوس، رغم كل ما فيها من ثراء، تظل بسيطة على النقيض مثلا مما يخص كلا من نستور ومنلاوس من قصور أنيقة)[17]، وابتلاؤه بالقراد، وهي حشرات عادية من أجلها-وفي غياب تعبير ملحمي ملائم-ينحت هوميروس تعبير «ماحقة الكلاب hapax

kinoraistes» وذلك على غرار تعبير «ماحق الروح Thumoraistes».

وتشير شروح هذه القطعة وكذلك تعليق أوستاثيوس[*5] عليها بوضوح إلى النواحي التي كانت أشد جذبا في النص لانتباه علماء اللغة قديما وفي القرون الوسطى[18]. ومدخلهم هو مدخل لغوي إلى حد كبير. فالكلمات «محتقر» و«ماحقة الكلب» تفسر أحيانا بطريقة خاطئة[19]. والاستعمالات غير المعهودة لكلمات «غير مقدس» و«حقل» مشروحة. ويشار إلى استعمال صيغة الفعل الوصفي في المستقبل للدلالة على القصد «لكي يسمَّدوا»، وهجاء المصطلحات التقنية ومعانيها «لكي يسمّدوا» موضحة، والكناية عن الصفة في «ماحقة الكلب» تسبب أعظم اضطراب على نحو بين: لقد حاول أعظم الباحثين القدامى عبثا تحديد نوع الحشرة التي كان يقصدها هوميروس، أهي ذباب الكلب أو القراد أو بعض أنواع أخرى من الحشرات الضارة التي من أجلها وضع هذا المسمى التقني، ويحل أحد فروع التفاسير المشكلة بإعلانه أن الحشرات هي نفسها التي تسمى Tzibikia في لغة الحديث اليونانية العادية السائدة في القرون الوسطى.

ومن الواضح أن هوميروس كان يستخدم في جانب منه على الأقل ككتاب مدرسي لإطلاع الطلاب على مبادىء لغة أجنبية. وظل التفوق في الأسلوب الشعري المميز للأدب الإغريقي الكلاسي مطلبا أساسيا من أجل مستقبل وظيفي ناجح في المجتمع الإغريقي اللاحق، وذلك لعدة قرون بعد أن تطورت لغة الحديث الإغريقية إلى لغة ذات نطق مختلف جدا، بل حتى إلى أجرومية مغايرة بعض الشيء. ويبدو أن الدراسة الإغريقية والبيزنطية المتأخرة للأدبيات الكلاسية القديمة، قصد بها في المقام الأول أن تكون موضوعا لتدريب بيروقراطيي المستقبل من رجال الدولة والكنيسة على التكلف المعقد لليونانية الفصحى المصطنعة. وهوميروس بوصفه أول مؤلف تدرس أعماله في المدارس (وربما كان آخر مؤلف يدرسه كثير من الطلاب) كان موسوعة أولية لليونانية القديمة، وهو رأي سرعان ما نزع بلا ريب إلى اتجاه يفضي إلى ما ينافي العقل، نظرا إلى أنها رغم كل شيء لم تكن يونانية هومرية، بل كانت بالأحرى أتيكية كلاسية لكتّاب نثر القرن الرابع العظام-مثل أفلاطون وديموسثينيس[*6]-والتي كان اليونانيون المتأخرون يتعلمون محاكاتها. وقد راح أكثر من عالم بيزنطي يدعي أن هوميروس

كتب نسخة مبكرة باللهجة الأتيكية، أو يستخرج استعمالات أتيكية من اللغة الفنية الهومرية[20].

وهناك وعي ضمني بحدوث تغير تاريخي في هذه الشروح«القديمة»، ولكن حيث إن التوالي الزمني مفهوم بصفة جوهرية على نمط الاختلاف اللغوي، وحيث إن الغرض من التعليم هو تقليل مثل هذا الاختلاف قدر المستطاع، فإن ذلك التغير يكون غامضا عند الترجمة. وبذلك تكون مصداقية هوميروس المستمرة مصونة من أن توضع أبدا موضع شك. وفضلا عن ذلك، فإنه بوصفه مؤسسة للتعليم، لا يمكن اعتباره خزانة للغة اليونانية الصرفة فحسب، بل مصدرا أساسيا لكل المعرفة الإنسانية أيضا. ومع ذلك، فلو كان من المحتمل أن يتحول معظم الطلاب عن عدم مواصلة دراسة أرسطو وبطليموس وجالينوس[*7]، فإنهم عندئذ سيجنون على الأقل الفائدة من تعليمهم الأولي بالتعرف على المتن الذ ي استخرج منه الكتاب اللاحقون أي حقائق عرفوها عن علم الكونيات والفلك والطب. وفي نصوص قديمة سابقة كنص «القصص الرمزي الهومري» لهرقليطس، والنص الزائف المنسوب لبلوتارخ «عن حياة وشعر هوميروس» نجد الدعوى الملحة بأن كل العلوم مستمدة أساسا من هوميروس[21]، وتستمر هذه الاستراتيجية لتبرير المنهج التعليمي إلى حد كبير دون اعتراض خلال العصر البيزنطي، ويبدأ أوستاثيوس شروحه لهوميروس بتبني تلك العبارة القديمة المتكررة التي تشبه هوميروس بالمحيط، فكما أن كل مصادر الأنهار تنبع من المحيط، كذلك تنبع كل مصادر العلوم من هوميروس[22].

ولا ريب في أنه للوهلة الأولى، لا يبدو أن لدى هوميروس الكثير الذي يعلمنا إياه عن علم الطبيعة والعلوم الأخرى. والدعوى بأنه على العكس، قد علمنا، كان لابد أن يدعمها الأسلوب الذي يُلزم الطالب بأن ينتقل إلى ما وراء نطاق الوهلة الأولى، خاصة، أن تلك الوهلة الأولى ذاتها كان من المحتمل جدا أن تكشف عن سلسلة الأحداث العرضية التي بدا فيها هوميروس-ذلك الذي كان من المفروض أن يقدم الطريق المستقيم تجاه الأداء الصحيح والمعلومة الصحيحة-بدا بدلا من ذلك مبعثرا العوائق على هيئة انتهاكات فاضحة لذوق المجتمع وللفضيلة الأخلاقية وللمذهب الفلسفي، بل حتى للعقيدة المسيحية. هل ضحكت الآلهة عندما اكتشف

هيفايستوس وجود آريس في الفراش مع أفروديت؟[*8] ولم يكن هوميروس منغمسا على الإطلاق في لهو عابث أو تدنيس للمقدسات بلا ورع، بل كان على العكس يبرهن على أن الحرفي عندما يضيف الرقة واللطف إلى صناعته الحديدية فالنتيجة تكون سارة جدا[23]. ولقد أبقى التأويل المجازي على مكانة هوميروس الممتازة في المنهج التعليمي، لإتاحة الفرصة فقط للمدرس النابه لأن يبين أن كل المواد الأخرى كانت بالفعل متضمنة في هذا المنهج، بل أيضا بإزاحة الاعتراضات الممكنة على هذا الاستعمال لنص أُلِّف في الواقع لأغراض متباينة جدا، ولجمهور مختلف جدا. وفي كلا الاتجاهين حال قناع المجاز دون الاعتراف بالفارق التاريخي.

ولكن كيف استطاع شاعر فرد، مجرد إنسان، أن يصبح أستاذا للمعرفة في كل المناحي.. بشرية وإلهية؟. لم يخالج اليونانيين أي شك في هذا الصدد: كان هوميروس يهبط عليه إلهام سماوي، وفي شعره تكلم صوت الحكمة العلوية عن أشياء تخفى على طبقات العامة الجاهلة، وتتكشف فحسب للقلة المطلعة. وتلازم لغة ديانات الأسرار غامضة التأويل المجازي، ربما منذ بداياته الأولى، ويقينا خلال العصور الوسطى، وتقدم مرادفا دينيا للحكايات الخرافية عن ميلاد وطفولة هوميروس الخارقين، ويكتشف كلاهما في وقت متأخر مثل اكتشاف أوستاثيوس[24]. وما يجب تأكيده في هذا السياق، هو أنه بقدر مابين عقيدة الإلهام السماوي لهوميروس وتقنية التفسير المجازي لشعره من تضارب في الثقافة الإغريقية، فإن إحداهما في الواقع لتترتب على الأخرى، فلو لم يكن هوميروس ملهما من السماء، ما استطاع أحد الادعاء بأنه يفسر كل مجازات الحكمة التي تم الكشف عنها في شعره. وبالعكس، فإن أفضل دليل على إلهامه، هو أنه كان عامرا بالمجازات. وعلى هذا فإن لونجينوس يستطيع من جهة تشبيه هوميروس بكهنة البيثون[*9] بمعبد دلفي، فهو ممسوس بضباب مقدس، ويطلق نبوءات كما لو كان ملهما. وهو يستطيع من جهة أخرى إعلان أن معركة الآلهة الجليلة والمروعة، يجب نبذها على أنها كفر ما لم تؤول مجازيا[25]، ويحدد بروكلوس[*10]-وهو من الأفلاطونيين الجدد-تلك الأشعار التي تتطلب بإصرار تأويلا مجازيا لكونها أكثر الأجزاء إلهاما في شعر هوميروس[26].

وحين نزح هوميروس غربا في أثناء بداية النهضة حمل معه كجزء من

متاعه هذه الرابطة من التصورات العميقة بين المجاز والإلهام. ولم يفكر العلماء الإيطاليون الذين رحبوا بأحدهما، في مناقشة الآخر، وهكذا فإن ملاحظات بوليشان[*11] التي ذيل بها ترجمته للإلياذة في السبعينيات من القرن الخامس عشر تمزج بلا تحفظ إطراء البلاغة الملهمة لشعر هوميروس بالتأويلات المجازية لتفاصيله. وفيما يتعلق بهذه التأويلات ينوه بوليشان في استحسان بشروح أحد قدماء الأفلاطونيين الجدد والذي وصف هوميروس بأنه «أشبه بمحيط رائع ضخم بلا حدود»[27]. والأفلاطونيون الجدد الفلورنسيون هم أنصار معروفون بالاحتفاء والحماسة منذ البداية لكلا المبدأين، بيد أن آراء كآرائهم في هذا الخصوص دامت عدة قرون. وفي منتصف القرن السادس عشر، أثنى أحد الدارسين على المحاضرات المجازية الشهيرة التي ألقاها جان دورات في كوليج دي كوكريه وكوليج رويال عن هوميروس بوصفها إنتاج «الشارح الوحيد لهوميروس وأفضلهم»[28]. ولقد ردد أرازموس[*12] الصورة المحيطية لموسوعية هوميروس واصفا إياها كما لو كانت محيط كل مجالات المعرفة، مدعيا أنه «كالكتاب المقدس تماما، الذي لا يُسمن كثيرا لو استمسكت بحرفيته، كذلك يكون شعر كل من هوميروس وفرجيل مفيدا لك فحسب لو فهمته كلية على أساس مجازي»[29]. وفي وقت متأخر من عام 1704، كان جرهارد كروزه يدعي في عمله المهم المعنون «هوميروس اليهودي أو تاريخ اليهود الذي كتبه هوميروس في الأوديسا والإلياذة مع أسماء وتعاليم يهودية» أن شعر هوميروس كان تعبيرا مجازيا للتاريخ المقدس، إنه «صورة من الكتاب المقدس»: فلقد حكت الإلياذة قصة حصار بني إسرائيل وتدمير مدينة أريحا، وروت الأوديسا عن حياة آباء الجنس البشري وهروب لوط من سدوم، وعن وفاة موسى، لقد بدل هوميروس من الأزمنة وأدخل بعض الوقائع والقصص العرضية الشعرية[30].

لكن التاريخ تجاوز كروزه بالفعل. ففي السنة نفسها التي نشر فيها إنتاجه اللاهوتي في دورترخت، أعلن جوناثان سويفت[*13] في الطبعة الأولى من «حكاية مركب قديم» التي نشرها غفلا من الاسم، سخريته من الآراء التي تدور حول موسوعية هوميروس، وذلك بشكواه من أنه «بقراءة كتاباته مع أقصى تدقيق معتاد بين المفكرين المحدثين، لم أستطع إطلاقا أن أهتدي

إلى أي شيء مفيد عن بنية تلك الأداة النافعة في كل شيء»، وأشار إلى «جهل الشاعر الفاضح بالقوانين العامة لهذا العالم وجهله بمذهب كنيسة إنجلترا ونظامها»[31]. والواقع أن بيكون قد ألقى قبل ذلك بقرن بشكوكه حول التفسيرات المجازية لهوميروس حيث يقول:

في كثير من المواجهات المماثلة، أفضل الاعتقاد بأن الخرافة هي التي كانت في البداية وأن الشرح تم استنباطه، عن أن يكون المغزى الأخلاقي هو البداية التي وضع إطار الخرافة على أساسها. ذلك أني أجد أن الخيلاء القديم لدى كريسيبوس هو الذي أضناه بالجدال الضخم لتثبيت مزاعم الرواقيين عن خيالات الشعراء القدامى (...) [على الرغم من أن مدارس اليونانيين اللاحقة جعلت منه (هوميروس) نوعا من الكتب المقدسة]، ومع ذلك ينبغي عليّ في النهاية أن أعلن دون أي صعوبة أن خرافاته لم يكن لها عنده أي معنى باطني[32].

و لقد كان التطور الحاسم المؤثر في آراء هوميروس من القرن الخامس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر هو الانحطاط التدريجي للفعالية المنسوبة إلى التفسير المجازي. وكان من وراء ذلك عدة أسباب هي: التحرر التدريجي لفقه اللغة الكلاسية في عصر النهضة من موروثه البيزنطي في أمور متنوعة تنوع نطق الجدول التقويمي الإغريقي والقديم، وتطور المدارس الفلسفية الجديدة التي قللت من جاذبية الروايات الرواقية والأفلاطونية الجديدة عن هوميروس، وفيض الاكتشافات العلمية التي جعلت من سبق هوميروس للفيزياء الأرسطية والطب الأبوقراطي أمرا لا أهمية له، ولعل أكثر هذه الأسباب هو النقد العام للأساليب المجازية المرتبط بحركة الإصلاح البروتستانتي. ولقد شهد القرن السابع عشر نهوض علم تفسير الكتاب المقدس، وليس هذا فحسب، بل شهد معه كذلك انحدار الأساليب المجازية[33].

لقد أدى غياب الصور المجازية بشجار القدامى والمحدثين الذي نشب في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر، أدى به إلى أن يكون مختلفا عن أي شيء كان قد سبقه[34]. ومن قبل وفي العصور القديمة، قامت مناظرات عارض فيها الذين أحبوا فقط أقدم الشعراء، أولئك الذين دافعوا عن الكتّاب المحدثين: فرسالة هوراس 1/2 إلى أغسطس التي عُرضت فيها

بقوة قضية الحداثة، تبين رغم المظاهر الخارجية أن برو Perrault وفونتنل Fontenell[(*14)] كانا مجازين بوساطة حكم قديم[(34)]. وفي عصر النهضة كان إبراز التباين بين الشعراء الإغريق وخاصة هوميروس وبين الشعراء الأكثر حداثة مثل فيرجيل، ونقد الشعراء الأول لانتهاكاتهم للذوق واللياقة اللذين كان الشعراء الآخرون يقومون بالحفاظ عليهما، كان هذا موضوعا نقديا أدبيا، موضوعا مصورا تصويرا جيدا في نظريات فيدا وسكاليجر الشعرية على سبيل المثال[(35)]. لكن طالما بقي المجاز طريقة قابلة للتطبيق بشكل عام، فقد ظلت مكانة هوميروس بمعزل عن أي من الأخطار التي تعرض لها مثل هذه المناقشات. وليست كل هفوة من هفوات هوميروس يمكن أن تفسر دائما تفسيرا مجازيا على سبيل اليقين، ولكن ليست كل هفوة في حاجة إلى ذلك، فالحقيقة أن معظم الفضائح المخزية والشهيرة أمكن تفنيدها بطريقة موفقة، كما أن الإصدارات السرية الغامضة للحكمة الموحى بها كانت تعني أن الارتباكات الأقل شأنا يمكن تركها وشأنها دون أن تعرض قيمة الكل للخطر. ولهذا فإن أوستاثيوس لا يرى حرجا في قبول إشارة الأوديسا إلى أكوام الروث أمام القصر، حيث إن هذه عادة نمطية من عادات هوميروس في إقحام عناصر واقعية من الحياة اليومية في شعره (أوستاثيوس 17/298). وخلال القرن السابع عشر يُبرز مترجمو هوميروس الإنجليز مثل هذه اللامبالاة المتعلقة باللغة السوقية والموضوعات الأكثر فجاجة،. فلنتأمل على سبيل المثال ترجمة تشابمان[(*15)] لهذه القطعة:

و في غياب مليكه، وبعد أن فقد دوره،
أقعى في مذلة تامة في الزريبة،
أمام مربط الثور وباب مزود البغال،
ليحفظ الملابس بعيدا عن أيدي الفلاحين،
وبينما كانوا يضعون حدا لأراضي أوديسيوس
كان الكلب ينهال عليه القراد[(36)].

والحقيقة القائلة بأن شرود تشابمان بعيدا عن المعنى الأصلي ربما يُعزى خطأ إلى ذوقه، ليس اعترافا بالسبب الحقيقي الذي أوقعه في هذا الخطأ، وهو خطأ صريح من أخطائه الملازمة له. ألم يجعل شخصية أوديسيوس تمضي في شكواها في البيتين التاليين «كلب كهذا ينبغي أن

يكون له مرقده/فوق كومة روث كهذه»[37]. ويبدو أن أوجيلبي[38] وهوبز[*16][39] خليفتيه في القرن السابع عشر لم يُظهر أي منهما أدنى حياء فيما يتعلق بالمقاطع الأحادية الأنجلوسكسونية بصورة شاملة مثل «روث» و«قراد» «وبراغيث».

ولا شك أن كون الأمور لم تعد بعد بسيطة جدا بعد عراك القدامى والمحدثين، إنما يتضح بإلقاء نظرة سريعة على ترجمة ألكسندر بوب لهذه المقطوعة، إذ إنه يشعر رغم رفضه القوي لقيود برو Perrault، أنه مجبر مع ذلك على الارتقاء بأرجوس[*17] إلى مقاطع لاتينية متعددة منسابة في رقة:

الآن، وقد تُرك عرضة لجحود الإنسان،
رقد بلا مأوى، مهملا، في الطريق العام،
وحيث نشر السماد الوافر فوق الركام
القذر مع الحيات، احتل فراشه الوضيع[40].

ماذا حدث في غضون ذلك؟

إن كتاب برّو «تشابه القدامى والمحدثين» لا ينكر في أي مكان أن هوميروس شاعر عبقري، بل إن برو بخلاف ذلك ينهي الجزء الأول من عمله برسالة شعرية إلى فونتنل عنوانها (عبقري)، وهي ترنيمة صادقة إلى «هذه النار، هذه الشعلة المقدسة/روح روحه ونفس نفسه/(...)/الغضب المقدس الجنون الحكيم/وكل المواهب الأخرى التي تشكل عبقريا» ضاربا المثل في إسهاب أشد وتفاصيل أدق بهوميروس نفسه الذي يكتب عنه، فيقول إنه رغم أخطائه الكثيرة فهو «معبود في كل مكان، وكتاباته في كل مكان تخلب ألباب الناس بسحر لا مهرب منه»[41]. أما ما ينقص كتابه «تشابه» في الواقع فهو أن التفسير المجازي بأي معنى على الإطلاق يمكن تطبيقه بطريقة مجدية على شعر هوميروس. ففي الجزء الأول، يسخر الأب (رئيس الدير) المتحدث باسم المعاصرين الراديكاليين من ميل أولئك الذين يحملون كثيرا من التوقير للقدماء للجوئهم إلى الرمزيات فيقول: «أمر مضحك أن نرى نوع المجازات التي يلجأ إليها هؤلاء الشراح حين يطيش صوابهم، فهم أحيانا ما يتجاوزون الحد بادعائهم أن سر حجر الفلاسفة يختفي في طي حكمة رمزياتهم، وأطيافها الغامضة» (15/1= 104). ولكننا لو توقعنا من الرئيس المنافح عن القدامى أن يشهر هذا السلاح

حين يُكرَه على الدفاع عن نفسه، فسوف نصاب بخيبة أمل شديدة. وقد جرؤ الرئيس مرة واحدة فقط على الاستنجاد بالمجاز لتبرير ارتباك هوميري على هذا النحو:

الأب: [......] دعونا نمض في اختبار العواطف والأفكار التي زخرف بها هوميروس قصيدتيه. ففي الكتاب الأول من الإلياذة يقول فولكان لأمه جونو[*18] إنه يخشى أن يضربها جوبيتر. وهذا أمر غير لائق لا بالآلهة ولا بهوميروس.

الفارس: لسوف يسعد الفلاحون حين يعلمون بهذه القطعة، ويرون أنهم يشبهون جوبيتر حين يضربون زوجاتهم.

الرئيس: ألا تعلم ياسيدي الأب أن في هذه الكلمات سرا؟

الأب: هكذا يقولون إن هوميروس كان يعني بهذا أن الرعد يضرب الهواء ويهزه بعنف شديد. ذلك أن جوبيتر هو إله الرعد وجونو هي إلهة الهواء.

الفارس: حين تمطر السماء والدنيا مشمسة في الوقت نفسه يقول الأطفال إن الشيطان يضرب زوجته، وحين ترعد يقول هوميروس إن جوبيتر يضرب زوجته. وأرى أنه لا يوجد فرق كبير. وهكذا يا سيدي الأب، دعنا ننتقل إلى شيء آخر.

(3/55-56= 297-298)

والواقع أنه لا هيفايستوس[*19] هوميروس قلق من أن زيوس[*19] قد يضرب هيرا[*19]، ولا أحد من العلماء فيما يبدو قد اقترح أي شيء بالنسبة للتفسير الغريب للرئيس، والذي يتصل بالظواهر الجوية. بيد أنه لا فرق في هذا: فرفض الفارس المتسم بالازدراء للتفسير المجازي الذي لا يفضل خيالات الأطفال، هو رفض عنيف، والرئيس لا يقبل التحدي ولا يحاول مرة أخرى أبدا أن يفند قطعة بهذه الطريقة.

ونظرا لأن المجاز قد أ صبح الآن مجرد حروف ميتة، فهو شيء لم يعد حتى أشد المدافعين عن القدماء يعالجونه بجدية، ولا في باريس على الأقل. ولكن إذا لم يعد في الإمكان تبرير الارتباكات بالرجوع إلى الإلهام السماوي الذي يرفع هوميروس من محيطه البشري ويضمه إلى أسرار الآلهة، فإن النتيجة المباشرة هي إعادة هوميروس إلى التاريخ البشري: فلا

يعود مستودعا للحكمة السرمدية، إنسانا صادقا صدقا عاما وخالدا، ويصبح هو وعصره جزءا من السلسلة التاريخية المتصلة نفسها، والتي تعد الحداثة ببساطة جزءا منها لاحقا. فكل المراحل التي في هذه السلسلة المتصلة خاضعة للقواعد نفسها: فقدامى برُّو ومحدثوه، جميعهم يتفقون على أن الطبيعة الحقيقية، وهي الأرضية الأساسية لكل التجارب الإنسانية، هي دائما وفي كل مكان الشيء نفسه[42].

وبناء على ما تقدم، فإن من السطحية أن نحول ذلك الشجار أو النزاع إلى مناظرة حول تفضيل قدامى الشعراء أو محدثيهم، وما إذا كان يتحتم على الشعراء المحدثين اتباع القواعد المستمدة من النماذج القديمة، أو التحرر منها كي يضعوا هم مبادئهم الخاصة بهم. ولا ريب في أن النزاع كان يدور حول هذه الأمور، ولكنه كان أكثر عمقا من هذا، لقد كان جدالا حول بنية التاريخ البشري، تتعارض فيه رؤيتان الواحدة مع الأخرى عن العلاقة بين الطبيعة البشرية والحرية الإنسانية.

كان التاريخ بالنسبة لأنصار القدامى ارتدادا عن التجسيد الفريد لنظام الطبيعة. فالطبيعة في اطرادها المنظم قدمت النموذج الممكن للنجاح الإنساني الحقيقي: ونظرا إلى أن نظام الطبيعة عند الشعراء الكلاسيين العظام قد تطابق بالكامل مع نظام الإنسان، فإن الكمال الفني لديهم والتطابق الكامل بين الإنتاج والقاعدة، قد تم إنجازه بالفعل. وقد ميز الفاصل التاريخي نجاحهم الهين بغير مجهود، عن جهود المحدثين الشاقة: فعبر الهوة التي فصلت الماضي عن الحاضر، أمكن للجسر المقام فوقها عن طريق المحاكاة التي قام بها المحدثون، إعادة الوحدة للزمن الإنساني، ومن ثم لم يكن خيارا جماليا فحسب، بل كانت أيضا التزاما أخلاقيا. إن التقويم الزمني في التاريخ كان قدرا: فبالنسبة للقدامى فحسب، توافقت حرية الإرادة مع الضرورات الملحة المتضمنة في قوانين الطبيعة توافقا تاما، وصار معنى أن تحيا بعدهم، هو أن تكون حرا في الاختيار لا أن تتبع القدامى، ولو كان الإنسان في الواقع شديد الحمق، أو لو فضل محاكاتهم، فقد حكم على نفسه بالتخلف عنهم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تضع مدام داسييه Dacier كتابا بعنوان «عن أسباب فساد الذوق»، وهي التي رأت نفسها نصيرا مدافعا عن القدامى في الحرب الهوميرية التي نشبت بعد جيل من كتاب

التشابه لبرو.

أما مؤيدو المحدثين، فقد شاركوا في وجهة النظر التي ترى أن الطبيعة وحدها هي التي تستطيع أن تضمن النجاح، بيد أن تحقيق ذلك النجاح في نظرتهم العلمانية للتاريخ كان مستردا من لحظة فريدة في الماضي، وملقى به بدلا من ذلك في المستقبل بوصفه الهدف الذي يمكن تحقيقه للفعل الإنساني. ومن ثم لا نجد لديهم الإيمان بالكمال، بقدر ما نجدهم مؤمنين بإمكان تحقيقه من خلال الإتقان في العمل[43]: فلا يثير الدهشة نتيجة لهذا أنهم أكدوا على التقنية والعلوم، نظرا إلى أن التقدم الذي حدث في هذه المجالات منذ عصر النهضة كان غير قابل للجدل. وفي حين فسر معارضوهم مذهب الهوية الأبدية للطبيعة تفسيرا أخلاقيا باعتبار أنه يؤدي إلى الصدق الكلي للقواعد المستمدة منها، فقد فسرها المحدثون تفسيرا عِلّيًّا: بأنه مادامت الطبيعة دائما هي الشيء نفسه، فلابد أيضا أن يكون الإنسان مثلها كذلك، لأنه نتاج الطبيعة. ولهذا كان النجاح دائما ممكنا: فالحاضر في أقل القليل كان له وضع ليس أدنى على الإطلاق من وضع الماضي. واللاحق ليس بالضرورة أسوأ من السابق، بل إنه قد يكون بالفعل أفضل من ناحية واحدة على الأقل: فجمهور المحدثين كان بإمكانه أن يختار عدم محاكاة القدامى، بل البناء فوق إنجازاتهم في الحالات التي تكون فيها الإضافة بالتراكم ممكنة، بأن يكرروا نجاحاتهم و يتحاشوا أخطاءهم، كي يتعجلوا بذلك إحراز الكمال[44]. لقد كان برّو من الناحية الرمزية هو الذي فجر طلقة استهلال النزاع في قصيدة ألقاها أمام الأكاديمية الفرنسية التي كان عضوا فيها.

من الذي كسب معركة القدامى والمحدثين؟ ينزع الدارسون إلى الادعاء بأن واحدا من الطرفين قد انتصر (لكنهم لم يكونوا متيقنين من هو ذلك الطرف)[45]. بيد أن كلا الوضعين في الواقع كان من المتعذر الدفاع عنهما. فقد كان فريق القدامى معوقا، وهو تعويق لم يكن سببه فقط عدم قدرة الفريق على تقديم أية حجة قوية مؤثرة ضد نموذج تفوق المحدثين، وهو التقدم التقني والعلمي، ولم تكن دعاوى المحدثين واهية فقط لأنهم فشلوا في التمييز بين العلوم والإنسانيات، وفي معرفة أن التقدم في أحدهما لا يستتبعه التقدم في الآخر. لقد كانت المشكلة الحقيقية أعمق من هذا.

فاستعصاء المجاز الذي افترضه كل من الطرفين مسبقا، يعني أن هوميروس لابد أن يكون مفهوما بصورة كاملة في ثنايا التاريخ البشري. ولكن لو كانت حكمته بسبب ذلك غير خالدة وإنما محدودة، فكيف استطاع مؤيدو القدامى تبرير دعوى أن إنجازه الفني كان صالحا بشكل عام، لدرجة يمكن معها محاكاته فحسب لا نقده؟ ووفقا لما تكشفت عنه مناقشة برو لأرجوس لم تعد عمليات إفساد الذوق مقبولة.

الأب: هذا الكلب كان يرقد فوق كومة روث أمام باب قصر عوليس (أوديسيوس).

الفارس: كومة روث أمام باب قصر!

الرئيس: لم لا؟ بما أن أعظم ثروات الأمراء في تلك الأيام كانت تتكون من الأرض والحيوانات، فليس غريبا أن توجد أمام أبوابهم أكوام من الروث.

الفارس: إنني أفترض هذا: لكن عليك أن تتفق معي على أن أمراء تلك الأيام كانوا يشبهون الفلاحين في هذه الأيام[46].

وبدفاع الرئيس نفسه بتلك الوسيلة عن أكوام السماد أمام قصر أوديسيوس بوصفها سمة من سمات تلك الأيام، فإنه بذلك يكون قد أخضع مضمون هوميروس لتأثير الظروف البدائية، والتي بطلت في العالم الحديث (في باريس على الأقل، إن لم يكن أيضا بين الفلاحين). وإذا كان المضمون بدائيا، فأي سبب هناك يدعو للتفكير في اختلاف الشكل عنه؟ إن الرئيس لا يبدي استجابة لاعتراضات الفارس والأب، ذلك أنه لا توجد استجابة ممكنة في إطار حجته، ومع ذلك فإن المحدثين في الواقع لا يواجهون صعوبات أقل، ذلك أن الطبيعة لو كانت هي نفسها دائما، ولو أن النجاح دائما ممكن، فما حاجة التاريخ البشري إلى الإصلاح؟ ولقد كان تراكم المعرفة والتحسن المطرد الذي أقره المحدثون في تناقض جوهري مع فرضيتهم التي تذهب إلى أن سبب التفوق البشري كان عاملا غير بشري لا يخضع للتغير التاريخي. ولو كانت العبقرية دائما ممكنة لكان هوميروس إذن عبقريا، ولكان برو كذلك: لكن لو أمكن الدفاع إطلاقا عن الادعاء بأن برو كان هو العبقري الأعظم، فلن يتيسر ذلك إلا من خلال الاعتراف بتحسن الظروف الاجتماعية بين عصري هوميروس وبرو. ولكن إذا قبلت تلك الدعوى كعامل حاسم، فكيف يمكن للطبيعة الثابتة دائما أن تكون

وحدها هي العامل الحاسم؟

إن الطريق المسدود الذي كان من المحتم أن يؤدي إليه النزاع الفرنسي بين القدامى والمحدثين لم يمنع القضية-على العكس من ذلك-من الاستمرار في إحياء الصالونات الفرنسية طوال أجيال. غير أنه كان يعني أن التقدم الحقيقي في الجدل كان يمكن تحقيقه فقط عن طريق نقله عبر القناة الإنجليزية، ذلك أن الإنجليزية تختلف عن الفرنسية في احتوائها على أمثال كل من شيكسبير ونيوتن، وإذا كان أديسون قد قدم «ابن بلدنا شيكسبير» كمثال إنجليزي وحيد، يوضع بعد هوميروس والعهد القديم كأول وأعظم نوع من العبقرية، وهي العبقرية الفطرية، «لهذه القلة [....] التي قدمت بقوة الموهبة الفطرية ودون عون من فن أو تعلم-قدمت أعمالا كانت بهجة أزمنتهم وأعجوبة الأجيال»[47]، فلم يتردد جيمس طومسون[*20] كذلك في قصيدة مديحه «في ذكرى السير إسحاق نيوتن»، في أن يتساءل:

هل صور أبدا شاعر إنسانا رقيقا كهذا على الإطلاق،
حالما في الأيك الهامس بجوار الجدول ذي الصوت الأجش!
أو نبيا، لنشوته يتنزل الفردوس؟
الشمس الغاربة والسحابات المتنقلة،
لا تزال تعلن حتى الآن:
- وقد شهدتَ جرينتش من عليائك الرائعة -
ما أصح و ما أجمل قانون انكسار (الضوء).
ويختتم القصيدة بهذا الابتهال:
أواه، انظر إلى من هم دونك في شفقة
إلى الجنس البشري، الجنس الضعيف الواهن!
ارفع من روح عالم هابط!
وعلى بلدك المحزون، نصب نفسك زعيما،
وكن عبقريها المنادَى به وانهض بتعليمها،
وصحح سلوكها، وألهم شبابها[48].

وفي إنجلترا القرن الثامن عشر لم تكن قيمة الإنجاز القومي في كل من الشعر والعلوم موضع نقاش جدي. ولهذا أيضا، فإنه لما كان من المسلم به أن التقدم في كلا المجالين كان ممكنا، وأن العبقرية كانت ضرورية، فقد

أصبح ممكنا ولأول مرة صياغة موضوع الفروق بين الإنسانيات والعلوم والمقارنة بينها[49]، ومن ثم كان الإنجليز في حل من أن يستخلصوا عناصر بعينها من الجدل الفرنسي ويعيدوا صياغتها في عبارات نابعة من اهتماماتهم الخاصة. أما هؤلاء الإنجليز الذين اختاروا الاعتماد على ترسانة أنصار القدامى، فقد تخلوا عن إصرار الكلاسية الجديدة على القواعد الفنية ومحاكاة النماذج الموثوقة، واحتفظوا بدلا من ذلك بالاقتناع بمسألة الانحدار الثقافي التدريجي. وحتى عندما كانوا معارضين للمحدثين عن غير قصد، انكشف ولاؤهم الحقيقي في يقينهم بأن الزمن الذي يولد فيه الإنسان أمر حاسم في تحديد الفروق والاختلافات، بمعنى أن الحضارة يمكن أن يكون لها تأثير مدمر في الفطرة، وأن الحداثة من أجل ذلك قد ابتعدت عن العظمة الفطرية الأصيلة. ومن جهة أخرى أهمل المحدثون الإنجليز الآراء التي اتسمت بالاتساع الشديد لنظرائهم الفرنسيين عن الثقافة، وذلك لصالح ثورتهم المتركزة بصورة محددة على جماليات الكلاسية الجديدة وقد أثبتت رؤية لونجينوس للشعر العبقري الذي خرج على القواعد متحملا أخطار ذلك، فأخفق بصورة مؤلمة في بعض المناسبات، ولكنه ارتفع في مناسبات أخرى إلى ذرى لا تضاهى، أثبتت هذه الرؤية أنها شاهد قديم على صحة الرأي القائل بأن الحالات القديمة السابقة لم تكن غير ضرورية فحسب، بل كانت أيضا ضارة: فالشاعر الصادق لم يقلد شعراء آخرين ولكنه حاكى الطبيعة نفسها، ويمكن لمثل هذه المحاكاة أن تتم في أي لحظة من التاريخ البشري، لأنه في الوقت الذي لم تكن فيه النماذج الأدبية متاحة دائما، كانت النماذج الطبيعية على العكس من ذلك. وعلى ذلك فبينما كان الورثة الإنجليز لأنصار القدامى مفرطي الحساسية بالنسبة لقضايا التطور الثقافي والتغيير التاريخي، نزع أصحاب الحداثة الإنجليز إلى النظر إليهما نظرة تتسم بالاتزان، بحيث جعلوا من الثقافة عاملا ثانويا يمكن أن يقوم بدور ما في تشكيل معنى العبقرية الفطرية، ولكنه ليس بالدور المؤثر بعمق. ويصبح الفرق بين الموقفين أكثر وضوحا لو أننا تساءلنا عن الكيفية التي تعامل بها المنظرون الإنجليز مع قضية ظروف عصر هوميروس التي زعم أنها بدائية، فبينما اعتبرت الطائفة الأولى أن تدني المستوى الثقافي لهوميروس كان طرفا مساعدا له ومسؤولا مسؤولية حاسمة عن تمكينه من تأليف نوع

معين من الشعر، نزعت الطائفة الثانية إلى الاستشهاد بهذه الدونية على أنها تفسير يلجأ إليه لتبرير السمات المزعجة في شعره.

إن ما جعل كلا الفريقين يشاركان من سبقوهم من الفرنسيين ويفترقان عنهم أيضا هو التصور الجديد للطبيعة. فالطبيعة الوحيدة بالنسبة للفرنسيين، التي احتُسبتْ طبيعة، هي التي أمكن اعتبارها متطابقة مع قوانين العقل: غير قابلة للتغيير، غير قابلة للجدل، بدهية، وذلك كما جاء في كلمات بوب الشاب عن «الطبيعة المنظمة»:

اتبع الطبيعة أولا، وضع حكمك في إطار
معيارها العادل، الذي مافتىء ثابتا على حاله،
الطبيعة المعصومة من الخطأ، التي لا تزال تشع بنور رباني،
نور مشرق، دائم، يغمر كل شيء[50].

غير أنه في غضون القرن الثامن عشر اقتربت الطبيعة أكثر فأكثر من معنى المحدد واقعيا، الممكن التثبت منه تجريبيا، لا العام بل الفردي، لا العالمي بل المحلي، لا الثابت إلى الأبد بل المختلف دائما. وكانت النتيجة المباشرة هي أن الطبيعة كفت عن أن تكون القاعدة، وأصبحت بدلا من ذلك هي الاستثناء من القاعدة، لم تعد هي الطرق المستقيمة التي قسمت بها العقلانية العالم وروّضته، بل النمو الكامن الخصب الممتد على كل الجوانب، والذي يبزغ ويندفع بصورة دائمة خلال شقوق الأسفلت، ويمكن تتبع هذا التغيير بوضوح في استخدام بوب اللاحق، وعلى سبيل المثال في مقدمة ترجمته للإلياذة يقول:

أتيح لهوميروس بشكل عام امتلاك إبداع أعظم من إبداع أي كاتب آخر على الإطلاق. ربما يكون فرجيل قد نافسه بحق في سلامة الحكم، وربما ادعى كتّاب آخرون التفوق في ميزات خاصة، إلا أن خياله الإبداعي يبقى مع ذلك منقطع النظير. وليس عجبا أن يتم الاعتراف على الدوام بأنه أعظم الشعراء، فهو أعظم من تفوق فيما هو أساس للشعر، ألا وهو الإبداع بدرجاته المختلفة الذي يميز عمل كل العباقرة العظام: إن أوسع مدى للدراسة الإنسانية والتعلم والاجتهاد الذي يسيطر على سائر الأمور، لا يستطيع أي منها أن يبلغ هذا الإبداع [....] إن الفن يشبه مراقبا حكيما يعيش على إدارة ثروات الطبيعة [...] وكما هي الحال في معظم الحدائق المنسقة، قد

ينطوي الفن مع ذلك على أبلغ مظهر، فلا توجد نبتة أو زهرة، إلا وهي هبة الطبيعة [...] وعمل مؤلفنا (أعني هوميروس) فردوس بري، إن لم نتمكن فيه من رؤية جميع صنوف الحسن متميزة كما هي الحال في الحدائق المنسقة، فإن السبب الوحيد في هذا هو أن أعدادها أعظم من أن تحصى[51].

ورغم أن لغة بوب ليست خالية من الغموض، فإن التغير الذي سجلته لافت للنظر مع ذلك: فالفن الآن محاولة لتقييد الطبيعة، والطبيعة أساس كاف للشعر. وهكذا، فإن القول المأثور الذي لخص فيه «كانْتْ» مائة عام من حياة علم الجمال، وهو أن (العبقرية هي الاستعداد الوجداني الفطري ingenium الذي من خلاله تقدم الطبيعة القواعد للفن)[52] بقي صحيحا طوال القرن الثامن عشر. وخلال تلك الفترة تطور معنى «الطبيعة» بصورة بالغة الدلالة، وتطور معه تصور العبقرية الشعرية، ذلك الذي قيل إن الطبيعة والفن عنده يتوافقان بما يشبه الخط المقارب[*21]. وهذا هو السبب في أن العبقرية في القرن الثامن عشر ولأول مرة أمكن أن تحل محل المجاز كوسيلة للتعامل مع الغموض الشعري.

ولقد بقيت ترجمة بوب للنظرية اللونجينية[*22] عن الجليل أهم تعبير إنجليزي في القرن الثامن عشر عما أسميته الرأي الحديث عن هوميروس. وكما بقيت ترجمته هي المعيار الذي يحتكم إليه خلال القرن، تكرر أيضا اقتباس الصيغ من المقدمات والملاحظات (التي زودنا) بها عند كثير من الكتاب اللاحقين. وبالنسبة لهذا التصور، فإن أفضل برهان على عبقرية هوميروس يظهر بدقة في خروجه على الذوق الكلاسي الجديد، وكأن الآية انعكست وأصبح الصواب عملا إنسانيا وأصبح الخطأ عملا إلهيا. ذلك أنه مادام هوميروس ملتزما بالقواعد، كان حكم القارىء حريصا على تأكيد نجاح الشاعر، ولكن عندما يخرج عليها هوميروس، فلا خيار أمام القارىء سوى الخضوع لقهر الشاعر. ومثل هذه القطع التالية تستدعي الحبكة الدرامية الأساسية التي يرتكز عليها لونجينوس في كتابه «عن الجليل» ألا وهي اغتصاب القارىء[53]:

إننا نعزو العنفوان والنشوة الفريدين إلى قوة هذا الإبداع المدهش الذي يفرض نفسه بصورة طاغية عند هوميروس، بحيث لا يستطيع إنسان يتمتع بروح شعرية صادقة أن يتملك نفسه في أثناء مطالعته له، [....] فالقارىء

ينساق بعيداً عن نفسه بقوة خيال الشاعر، ويتحول في موضوع إلى مستمع وفي موضوع آخر إلى متفرج. [...] إن الاستعداد الدقيق، والفكرة المضبوطة، والإلقاء الصحيح، والوزن المصقول، ربما تكون قد وجدت عند الآلاف، لكن هذه النار الشعرية أو هذا الاحتدام الروحي لا تجده إلا عند القلة. وحتى في الأعمال التي لا تكتمل فيها كل هذه الأشياء أو تهمل، فإن هذا الأمر (أي الإبداع) يمكن أن يقهر عملية النقد ويجعلنا نشر بالإعجاب حتى لو كنا في نفس الوقت نشعر بالاستهجان، وليس هذا فحسب، بل إنه حيث يظهر، رغم أنه يكون مصحوباً بما يتنافى والعقل، فإنه يغطي بسطوعه كل النفايات حوله بحيث لا نرى شيئاً سوى روعته.

(225-224)

وكومة روث أرجوس والبراغيث هي هذه «النفاية» تماماً. وإجابة بوب على انتقادات برّو عنها المتضمنة في ملاحظته على الفترة التي وردت بترجمته، مفيدة غاية الفائدة، فهو يقول:

هذه الواقعة بكاملها تعرضت لسخرية النقاد. ويرى السيد برّو على وجه الخصوص أن «كومة روث أمام القصر (كما يقول ذلك المؤلف) أليقُ بفلاح من ملك، ولا يليق بمكانة الشعر أن يوصف الكلب أرجوس وكأن الهوام تفترسه». ويجب التسليم بأن مثل هذه الواقعة العادية لم يكن من الممكن أن تقدم في الإلياذة بطريقة صحيحة. لقد كتبت (أي الإلياذة) في أسلوب أكثر نبلاً، وتميزت بجرأة العواطف والبيان، بينما تهبط الأوديسا إلى المألوف، وهي معدة للحياة العادية أكثر من كونها معدة لحياة بطولية. إن ما يقوله هوميروس عن أرجوس شيء طبيعي جداً. ولست أعرف أي شيء أكثر منه جمالاً من هذا ولا أكثر تحريكاً للمشاعر في القصيدة كلها: ولديِ الجرأة على الاحتكام إلى آراء كل الناس في كون أرجوس قد صوّر بإنصاف وبطريقة مناسبة، وكأنه أنبل شخصية فيها. والهوام التي ذكرها هوميروس، يمكن على وجه اليقين أن تحط من قيمة شعرنا، بيد أن هذه الكلمة بالذات في اللغة اليونانية كلمة نبيلة ورنانة kunoraisteon. ولكن كيف يمكن الرد على الاعتراض الخاص بكومة الروث؟ يجب اللجوء إلى بساطة العادات بين القدماء الذين اعتقدوا أن لا شيء مفيدا للحياة يمكن أن يوصف بالخّسة. ولقد كانت إيثاكا[*23] بلدا قاحلاً مليئاً بالصخور والجبال،

ويدين بخصوبته أساسا إلى الحراثة، ولهذا السبب كانت مثل هذه الاهتمامات التفصيلية ضرورية: الحق أن وصفاً كهذا الآن مناسب لفلاح أكثر مما هو مناسب لملك. بيد أنه لم يكن من العار قديماً أن يؤدي الملك بيديه ما يؤديه الفلاحون الآن فقط. ولقد قرأنا عن ديكتاتور أُخِذ من فوق المحراث، فلم لا يمكن لملك أيضاً أن يسمد حقله أو أن يحرثه دون أن ينقص ذلك من كرامته؟[54].

إنها لإجابة تتسم بشدة اللبس، فهي تفترض وجود اختلاف في المستوى بين الإلياذة والأوديسا، وتدعي أنه في حين يتصف الموضوع بالخسة، فإن اللغة التي يصفها بها هوميروس لها جمال خاص. وهي تعود إلى التبرير عديم الجدوى «للرئيس» والذي يتعلق بالعادات البدائية[*24]، ثم تتوج هذا كله بالاقتباس الفيرجيلي المختصر، الذي لم يؤثر أبداً في أحد من المحدثين، ولو كنت على صواب في اقتراحي بأن بوب هو في النهاية الوريث الإنجليزي لبرو، لأمكن تفسير هذا اللبس بسهولة. بيد أن أعظم جزء أخّاذ وأصيل في دفاع بوب هو إيحاؤه بأن وصف هوميروس «طبيعي جداً»، الأمر الذي لا يعني هنا سوى أنه يصف بواقعية صادقة جداً مشهداً من الحياة العادية يتسم بشدة الخصوصية-كما يتضمن أن هذا هو السبب الحقيقي في أن هذه الفقرة مؤثرة للغاية، بل إنها ليست فقط مؤثرة، وإنما لا تقل إثارة للمشاعر العميقة عن معظم اللحظات البطولية في الملحمة، وتمجيد بوب لهوميروس بوصفه مراقب الطبيعة في خاصيتها المتقلبة دائماً، يتكرر خلال الملاحظات التي كتبها عن الترجمة، وذلك في تبريره لتشبيه هومري على سبيل المثال.

يقول بوب:

لا يوجد في أي مكان صور للطبيعة أكمل من تلك الصور التي يرسمها هوميروس في عدد من مقارناته. ومع ذلك فإن جمال بعض هذه الصور سيضل طريقه إلى كثيرين ممن لا يستطيعون إدراك وجه الشبه، ولم تكن لديهم إطلاقاً فرصة ملاحظة الأشياء بأنفسهم. وحيوية هذا الوصف لن يشعر بها إلا أولئك الذين جربوا عبور بحر هادئ الأمواج[55].

وبعد نصف قرن من الزمان سيكون هذا التحامل تماما هو الذي يبعث بروبرت وود إلى الشرق الأوسط «ليدرس الإلياذة» والأوديسا في البلدان

التي حارب فيها أخيل ورحل إليها عوليس وتغنى فيها هوميروس، وليكتشف أننا كلما ازددنا اقترابا من بلده وعصره، وجدناه أكثر دقة في الصور التي يرسمها عن الطبيعة، ووجدنا أن كل أنواع محاكاته المكثفة تمدنا بأعظم كنز من كنوز الحقيقة الأصيلة التي يمكن أن توجد لدى أي شاعر قديم أو حديث[56].

وهذا هو أحد الفرعين اللذين تشعبت إليهما الآراء عن هوميروس في انجلترا خلال القرن الثامن عشر: أن هوميروس بالنسبة لمثل هؤلاء الكتاب قد أقرت شرعيته، على أساس أنه الشاعر الذي أحسن وصف براغيث الطبيعة وأكوام روثها-ووفقاً لكلمات وودز بسبب «تلك الدقة» التي تمضي خلال أوصافه من كل نوع (...) وهو في الدائرة العظيمة للمحاكاة أكثر أصالة من كل الشعراء، كما أنه أخلص وأوفى مقلد للطبيعة» (4-5). أما الفرع الآخر، فهو يتعلق بالبدائيين[*25] الذين لم يصور هوميروس في رأيهم الطبيعة بقدر ما جسدها، وهؤلاء وفقاً لما اقترحته-كانوا ورثة الأنصار الفرنسيين للقدامى-واكتشاف فيكو[*26] لهوميروس الحقيقي قد أظهر بالفعل أن الشاعر وقد فهم بدقة وتحرر من أخطاء التفسيرات المجازية، كان غير متميز عن اليونانيين بشكل عام خلال تقدمهم من الهمجية الشديدة إلى مستوى معين من الحضارة، و أن الحكمة الشعرية التي كونت نقطة البدء في تطور الملاحم الشعرية الهوميرية كانت هي التعبير عن الحالة البدائية لطورهم المبكر، بحيث يمكن اعتبار الملحمتين «مستودعين كبيرين للقانون الطبيعي لليونانيين»[57]. والحجج التي ساقها توماس بلاكويل على أن أسباب عبقرية هوميروس لم تكن سماوية، بل كانت فطرية[58]، هذه الحجج قدمت دعما للبدائيين الإنجليز الذين سرعان ما اكتشفوا في أوسيان[*27] أنه هوميروس إنجليزي بأصالة، وفي هوميروس أنه المنشد الجوال العظيم لدولة الطبيعة. ومن السهل والصحيح أن نشير إلى حالات التشويش غير العادية التي عمل أصحاب النظرة البدائية تحت تأثيرها، وتنوع الثقافات المختلفة تماما من الناحية الأنثروبولوجية، التي ظنوا أنهم قداستطاعوا تصنيفها تحت فئة واحدة[59]. بيد أنه لا ينبغي أن نغفل الحماس غير العادي، والحنين العميق إلى الماضي اللذين ميزا البدائيين وقدما أحد البواعث التي دفعت بإنجلترا إلى الخروج من القرن الثامن عشر والدخول

في الرومانسية.

بيد أنه كان أحد البواعث فقط: ذلك أنه منذ اقتنع البدائيون بأن أفضل الشعر هو ما أمكن كتابته قبل بداية الحضارة، فقد كانوا هم أنفسهم قادرين على تمثل الشعرفقط وهم في جو مزاجي عام من الضياع. وعنوان الفصل الأخير من المقال عن العبقرية لدوف Duff هو أن «العبقرية الشعرية الأصيلة سوف تبدو بشكل عام في أقوى عنفوانها في فترات المجتمع المبكرة وغير المتمدينة، هذه الفترات التي تكون مواتية لها على نحو مميز، وهي بذلك يندر أن تظهر على مستوى رفيع في الحياة المتمدينة»(60)، والقصائد التي استجابت لهذه الدعوة مثقلة بالجو العام الحزين الجياش لمرثيات جراي(*28) للشعراء المتجولين الكلتيين الذين ماتوا ولتأبين كراب(*28) وجولد سميث(*28) لضياع الريف الإنجليزي. ولم تكن مثل هذه القصائد تمثل نجمة صباح الرومانسية بقدر ما تمثل نجمة أفول القرن الثامن عشر. وعندما بزغ فجر الرومانسية في القصائد القصصية لكل من وردزورث وكولردج عام 1798 وجدت معظم صوتها الأصيل في الوصف الدقيق المجرد من الوهم والمعبر مع ذلك بأسلوب عاطفي عميق عن أصغر تجارب الطبيعة المألوفة وأقلها حظا من التأثير التقليدي المتعارف عليه. ولقد كتب وردزورث (في المقدمة)(61) يقول: «لقد حاولت جهدي في كل الأوقات أن أتفحص موضوعي بثبات، وفي قصائد مثل «الشوكة» و«أبيات تركت فوق مقعد» و«جامع العلق» و«ميكائيل»، كانت المكافأة التي نالتها تلك المحاولة هي صوتا جديدا ومؤثرا في عمق. ومما لا ريب فيه، أن وردزورث مع تقدم سنه كان يكف عن العودة وراء أفكاره العميقة المتطرفة المبكرة، ليصبح الأخلاقي الفيكتوري الممل، الذي نرثي لما بقي من شبابه، (تماما مثل كوبر(*29) Cowper، الذي داوم-حتى بعد القصائد القصصية-على اتباع تراث بوب الذي سار عليه مترجمو هوميروس في تزيين عباراتهم وتلطيفها)(62). ولكن وردزورث الشاب الذي كان قادرا على ابتداء قصيدة بهذا المقطع:

هناك شوكة-إنها تبدو جد عجوز،
والواقع أنك ستجد من الصعب أن تقول،
كيف استطاعت أن تكون يوما شابة،
إنها تبدو عجوزا وباهتة،

ليست أطول من طفل ذي عامين،
وهي تقف منتصبة، هذه الشوكة المسنة،
بلا أوراق، ولا أطراف شائكة،
كتلة من مفصليات مليئة بالعقد،
شيء زري بائس.
إنها تقف منتصبة، كقطعة من حجر،
مكسوة بنبات الأشنة.

(2/241-2/240)

أو الذي استطاع أن يعرض قصة إنجيلية تقريبا، مثيرة للمشاعر بعمق، عن الوفاء والخيانة، من «كومة أحجار منثورة غير مستوية»، «قد يمر بها مسافر، وقد يراها ولا يلحظها» (ميكائيل 2/81) وردزورث هذا قد تعلم درسه تماما من أوصاف مثل وصف هوميروس لأرجوس. وهذا هو الصوت الذي لم يكف الشعر الإنجليزي الأمريكي الحديث عن الاستجابة له.

الهوامش

(*) الأول هو فريدريك جوتليب كلوبتشوك شاعر ألماني (1724-1803) اشتهر بملحمته الدينية «المسيح» وبقصائده الغنائية. أما أوسيان، فهو بطل أسطوري اسكتلندي، وكان شاعرا جوالا في القرن الثالث الميلادي، وتنسب إليه قصائد جمعها الشاعر الإنجليزي ماكفرسون (1736-1796) وتبين أن معظمها على الزقل من اختراعه وأثرت تأثيرا كبيرا في الأدب في أواخر القرن 18 وبخاصة في جوته في روايته الأولى آلام فرتر (المراجع).

(*1) الفيشيون هم جنس كانوا يسكنون-كما تروي الأساطير اليونانية-جزيرة شيريا، التي زارها أوديسيوس في طريق عودته إلى وطنه بعد حرب طرواده (المترجم).

(*2) الاسم الإغريقي للإله تحوت المصري، حيث شبهوا به إلههم هرمس. وكان ربا للسحر والأسرار المقسة. وكلمة ترسمجستس معناها المعظم ثلاثا أو مثلث الحكمة كما وصفه العرب (المترجم).

(*3) إسحاق كازوبون (1559-1614) لاهوتي بروتستانتي فرنسي وعالم في الكلاسيات (المترجم).

(*4) الأناجيل الأربعة (المترجم).

(*5) أوستاثيوس السالونيكي توفي عام 1193 وهو عالم كلاسيات بيزنطي ومؤلف تعليقات على هوميروس وعلى ملحمة ديونيسيوس الجغرافية وعن بندار (المترجم).

(*6) ديموسثينيس (384-322 ق.م) رجل دولة أثيني وخطيب ومناوىء دائم لنفوذ مقدونيا على اليونان (المترجم).

(*7) الأول هو كلوديوس بطليموس من القرن الثاني الميلادي، فلكي ورياضي وجغرافي يوناني. ،كانت مادته الجغرافية تدرس في كتاب مدرسي حتى اكتشافات القون الخامس عشر الميلادي. وقد بقي نظامه كما شرحه المجسطي مسلما به إلى أن تطور نظام كوبرنيك. أما الثاني فهو كلوديوس جالينوس، يوناني عاش في القرن الثاني الميلادي وكان طبيبا ومشتغلا بالتشريح والفسيولوجيا. وظل ذا تأثير قوي حتى عصر النهضة (المترجم).

(*8) هو إله النار والحدادة في الأساطير اليونانية وحامي الصناع والعمال اليدويين، وهو الإله الوحيد الذي صوره الفنانون وهو يعمل في ورشته-كان ابن زيوس وهيرا، ويقال أنهما ألقيا به من فوق قمة الأوليمب عندما ولد معوقا أو كسيحا.. تزوج أفروديت وأنجب منها إله الحب إيروس، ولكنها خانته مع إله الحرب الجميل المدمر آريس الذي يحتمل أن تكون قد أنجبت منه ابنهما إيروس (المراجع).

(*9) البيثون في الميثولوجيا الإغريقية حية عظيمة خرجت من الوحل بعد الفيضان العظيم الذي أرسله زيوس لعقاب البشرية على ما إرتكبته من شر. وتروي الأسطورة أن الحية سكنت كهفا في جبل برناسوس، وقد استطاع أبوللو قتلها بعذ بضعة أيام من ظهورها. وتمثل هذه الحية الضباب وسحب البخار التي تتصاعد من البرك والمستنقعات ثم تبددها أشعة أبوللو التي هي أشعة الشمس (المترجم).

(*10) بروكلوس فيلسوف يوناني من الأفلاطونيين الجدد، عاش في القرن الخامس الميلادي (المترجم).
(*11) بوليشان politian شاعر فلورنسي ومن أتباع الحركة الإنسانية عاش في القرن الخامس عشر الميلادي (المترجم).
(*12) دزيدريوس أرازموس أو جيرهارد جيرهاردز هولندي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي من أتباع الحركة الإنسانية وقاد حركة النهضة في أوروبا الشمالية (المترجم).
(*13) جوناثان سويفت إنجليزي أيرلندي (1667-1745) كاتب ساخر ورجل دين، ومن أعماله رحلات جلفر (المترجم).
(*14) الأول هو شارل بورو مؤلف فرنسي (1628-1703) اشتهر بحكاياته الخرافية عن الحب كسندريلا والجمال النائم وغيرها. أما الثاني فهو برنارد لوبرفييه دي فرنتنل كاتب فرنسي (1657-1757) وكان من مؤيدي النظرة العلمية الحديثة ومعارضتها للأفكار الخارقة للطبيعة بالنسبة للعالم (المترجم).
(*15) جورج تشابمان كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي (1559-1634) اشتهر بترجمته لهوميروس (المترجم).
(*16) الؤل هو جون أوجيلبي (1600-1676) مترجم إنجليزي لفرجيل وهوميروس وغيرهما. والثاني هو توماس هوبز (1588-1679) فيلسوف إنجليزي وترجم لهوميروس في شكل رباعيات (المترجم).
(*17) أرجوس في الأصل مارد ذو مائة عين قتله هرمس فانتقلت عيونه إلى ذيل الطاووس (المترجم).
(*18) فولكان هو إله النار عند الرومان ويناظره هيفايستوس عند اليونان. جوبيتر عند الرومان ملك وحاكم آلهة الأوليمب، ويناظره زيوس عند اليونان. أما جونو فهي عند الرومان ملكة آلهة الأوليمب، ويناظرها عند اليونان هيرا أخت زيوس وزوجته (المترجم).
(*19) راجع الهامش السابق (المترجم).
(*20) جيمس طومسون شاعر اسمتلندي عاش في النصف الأول من القرن الثامن عشر (المترجم).
(*21) الخط المقارب اصطلاح رياضي يعني الخط الذي يقترب من منحنى، لكنه لا يلتقي به أبدا، أوما يسمى بالمماس اللانهائي (المترجم).
(*22) نسبة إلى لونجينوس الفيلسوف اليوناني، وقد نوه عنه في الفصل الأول (المترجم).
(*23) إيثاكا جزيرة يونانية في البحر الأيوني ومن أصغر جزر هذا البحر، وتعد موطن أوديسيوس بطل الأوديسا لهوميروس (المترجم).
(*24) وذلك في حوار برو سابق الذكر مع الأب (المراجع).
(*25) البدائيون هم أصحاب النزعة التي تؤثر الاغتراب إلى أماكن بدائية بعيدة عن الحضارة والعمران أو نزعة الحنين إلى الماضي أو إلى الطفولة. ولعل نظريات جان جاك روسو التي تدعو إلى العودة إلى الطبيعة خير مثال لهذه النزعة (المترجم).
(*26) وذلك في كتابه الشهير عن «مبادىء علم جديد عن الطبيعة المشتركة للأمم» (1725-1744) الذي خصص فيه فصلا مهما لاكتشاف هوميروس الحقيقي (المراجع).
(*27) راجع الهامش السابق في بداية هذا الفصل عن أوسيان والقصائد المنسوبة إليه (المراجع).
(*28) الأول هو توماس جراي شاعر إنجليزي عاش في القرن 18. والثاني هو جورج كراب قصاص وشاعر إنجليزي (1745-1832) والثالث هو أوليفر جولد سميث الذي عاش عاش في القرن الثامن

عشر وهو شاعر أيرلندي وكاتب مسرحي وروائي، ومن أعماله الروائية المشهورة قس ويكفيلد. (المترجم).

(*29) وليم كوبر، شاعر إنجليزي عاش في القرن 18 واشتهر بشعره عن الطبيعة (المترجم).

4 شيكسبير والعبقرية الأصيلة

جوناثان بيت

كان منتصف القرن الثامن عشر وفقا لما ورد في معجم أكسفورد الإنجليزي، مرحلة مهمة بوجه خاص في تاريخ كلمة العبقرية. وفي سياق تأكيد تعريفه الخامس للعبقرية، وهي في جوهرها «القدرة الغريزية الرائعة على الخلق الخيالي والفكر الأصيل والابتكار أو الاكتشاف»، يقرر معجم أكسفورد الإنجليزي مايلي:

هذا المعنى الذي يصدق أيضا على العبقرية الفرنسية يبدو أنه قد تطور Genie والعبقرية الألمانية Genie،في القرن الثامن عشر (وهو ليس معترفا به في معجم جونسون)(*). وفي المعنى الرابع وهو (القدرة أو الطاقة الفطرية) حدث أن انطبقت الكلمة بتواتر خاص عن نوع من القوى الذهنية التي ظهرت عن طريق الشعراء والفنانين. وحين تمت مقابلة «العبقرية» بوصفها موهبة فطرية بالاستعدادات التي يمكن اكتسابها بالدراسة، كان المدخل إلى المعنى الحديث قريبا جدا في أحوال كثيرة. والتطور اللاحق للمعنى يحتمل أن يكون قد تأثر بالارتباط مع المعنى الأول والثاني (وهو الروح كما هي الحال في الروح الحارس) اللذين افترضا

أن الكلمة كان لها صلاحية خاصة لأن تشير إلى ذلك النوع المتميز من القوة الذهنية التي تبدو كأنها مستمدة من إلهام خارق للطبيعة أو مس، وأنها تبلغ نتائجها بطريقة صعبة التفسير وتتسم بالإعجاز. ولقد بلغ هذا الاستخدام الذي نشأ بوضوح في إنجلترا، شهرته الكبيرة في ألمانيا، وأضفى صفة عصر العبقرية على تلك الفترة في الأدب الألماني التي كانت تعرف من ناحية أخرى بفترة العاصفة والاندفاع.

والهدف من هذا الفصل هو التمثيل لهذا التعريف، وتعديله أيضا مع ذلك في شكل ثلاث دعاوى مرتبطة ارتباطا وثيقا. ولنبدأ الآن بعرض هذه الدعاوى بوصفها تأكيدات صريحة:

1- مفهوم «العبقرية الأصيلة» بوصفها جوهر الشعر، أصبح واسع الانتشار مع منتصف القرن الثامن عشر.

2- التطور الكامل لهذا المفهوم كان عاملا أساسيا في نمو ما نعده الآن «علم الجمال الرومانسي».

2- شيكسبير كان هو النموذج الرئيسي «للعبقرية الأصيلة»، إلى حد أنه يرجع إليه الفضل قبل كل شيء في تطوير ذلك المفهوم وقبوله على نطاق واسع.

ويجب على الفور أن أصف آخر هذه الدعاوى، لأن شيكسبير لم يكن هو المثال الوحيد. فلقد لعب هوميروس دورا مهما، وكذلك بندار والأجلاء من أنبياء العهد القديم، وفي الستينيات من القرن الثامن عشر نودي بلوسيان نموذجا أصيلا للعبقرية. وفي أثناء إلقائي نظرة عجلى على ما وراء حدود هذا الفصل، ينبغي كذلك أن أقول إنني لن أفعل شيئا من قبيل إنصاف العلاقة ذات الاتجاهين المعقدة بين إنجلترا وألمانيا، والتي يلمح إليها معجم أكسفورد الإنجليزي: إنني لن أكون قادرا على أن أفعل أكثر من أن أدلي بإشارة إلى أهمية شيكسبير والعبقرية الأصيلة بالنسبة للعاصفة والاندفاع»[1].

وتعديلي الأساسي لمعجم أكسفورد الإنجليزي يتعدى التاريخ الذي أصبح تصورنا الحديث للعبقرية عنده مقبولا على نطاق واسع. ويسلم معجم أكسفورد الإنجليزي بأن المعنى الرابع (الموهبة الفطرية) يتغير تدريجيا إلى معنانا الخامس (عبقرية شعرية أو أصيلة) قبيل منتصف القرن الثامن

عشر، لكنه يستشهد برواية توم جونس لفيلدنج[*1] (1749) كأول استخدام للمعنى الخامس. ويرتبط بغياب المعنى الخامس من معجم جونسون (1755) قدر كبير من الأهمية. ولكن هل هذا المعنى لا وجود له في معجم جونسون؟ في الصفحة الأولى نفسها من مقدمته، يقابل جونسون جهد واضع المعجم الشاق «بالانتصار والمجد» اللذين يتحققان عن طريق «التعلم والعبقرية». وفي هذا السياق يصلح كل من التعلم والعبقرية لأن يمثلا قطبين للتفوق الأدبي، والفصل بينهما يؤدي إلى فصل الفن عن الطبيعة، والتعليم عن الإلهام، وما يمكن أن يتطور عما هو فطري، وهو يلمح إلى أن العبقرية قد تكون نقيض التعلم، ويخلق تمييزا وجد أنه تكرر بكثرة في القرن السابع عشر عندما تمت المقابلة بين شيكسبير وبن جونسون[2*].

وجونسون في مقدمته ينبه أيضا إلى أن «هذه وفرة في المعنى الذي أحرزته كثير من الكلمات، بحيث لم يكن من الممكن جمع كل معانيها»، وهو يقول إن حل الصعوبات وإيراد العيوب التي نتجت عن هذا الإسراف في المعنى «يجب أن يبحث عنهما في الأمثلة الملحقة بالمعاني المتنوعة لكل كلمة، وأن ينسقا وفقا لزمن مؤلفيهما»[2]. وبتعبيرآخر، يمكن القول إن التعريفات تكون ناقصة دون أخذ الاقتباسات الموضحة في الاعتبار والاقتباس الذي يوضح المعنى الثاني للعبقري عند جونسون «إنسان موهوب بملكات سامية» هو قول أديسون «لا يوجد كاتب ينتسب إلى بندار دون أن يذكر أنه عبقري مذهل». ولدينا هنا بالفعل الارتباط بين العبقرية والشعر، وخاصة في القصيد البنداري الجامح. لكني أعتقد أن جونسون كان يتوقع كذلك ممن يستخدم معجمه أن يستدعي أو يطلع بنفسه ثانية على أكمل محاولة لأديسون في تعريف العبقرية في بحثه الشهير الذي كان يحمل رقم 160 بمجلة الاسبكتاتور. وفي هذا البحث الذي يعود تاريخه إلى 3 من سبتمبر سنة 1711 نجد كل العناصر الأساسية لتصور العبقرية الأصيلة والتي لم تتكون بطريقة صحيحة، وفقا لما جاء بمعجم أكسفورد الإنجليزي حتى منتصف القرن. والطبقة الأولى من العباقرة بالنسبة لأديسون هم أولئك «الذين أنتجوا عن طريق القوة المجردة للمواهب الفطرية ودون عون من فن أو تعلم، أنتجوا أعمالا كانت بهجة أزمانهم وأعجوبة الأجيال القادمة»[3]. وهناك افتراض غير قابل للنقاش بأن تلك العبقرية ما هي إلا تعبير يستخدم

لإطراء الكتاب والشعراء خاصة، بل فوق كل ذلك الشعراء الذين تنبع قوتهم من الفطرة لا من الفن أو التعلم». هناك يظهر شيء نبيل في جموحه وتطرفه في هذه العبقريات العظيمة، شيء يفوق في جماله بغير حد كل صياغة أو صقل مما يطلق عليه الفرنسيون اسم «الروح الجميلة Bel Esprit». وهذا الانفصال عن اللفظ الفرنسي «روح Esprit»، في وقت سيطر فيه الفكر الفرنسي على النظرية الأدبية، يدخل العبقري ضمنا في فئة إنجليزية متميزة. وفي أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر يتبنى النقد الإنجليزي موقف المعارضة بين العبقرية وقواعد الفن المرتبطة بالكلاسية الفرنسية الجديدة: فبسبب نموذج شيكسبير يرفض المنظرون الإنجليز التزمت الفرنسي. وفي الطبقة الأولى من عباقرة أديسون يشغل الإنجليزي الوحيد شيكسبير مكانا متميزا بجانب هوميروس وبندار والأجزاء الجليلة من العهد القديم.

وأديسون هو واحد من كتاب كثيرين في القرن الثامن عشر ممن قرنوا شيكسبير بالعبقرية وبالأصالة أو الفطرة. ويلتقي المرء مرارا وتكرارا بتعليقات كالتعليق التالي، وهو من مبحث صغير عن قراءة الكلاسيات كتبه هنري فلتون عام 1709 ويقول فيه: «إن شيكسبير عبقرية مدهشة ومثال فريد لقوة الطبيعة وشدة الذكاء»[4]. وفي العام نفسه الذي يظهر فيه بحث الاسبكتاتور نجد إيليا فنتون ينشئ صلة بمعنى العبقري على أنه «المعبود الموجه» وذلك عندما يصف شيكسبير بأنه «عبقري جزيرتنا»[5]. وهناك دائما باعث وطني فعال عندما يستغل شيكسبير في إظهار نقص المبادئ النقدية الفرنسية. وفي أواخر القرن يستخدم الألمان من أصحاب حركة «العاصفة والاندفاع» شيكسبير ثانية في معركة ضد الهيمنة الثقافية الفرنسية.

ويتصل بمقال أديسون عن العبقرية اتصالا وثيقا سلسلة من أحد عشر مقالا في الاسبكتاتور عن متع الخيال (أرقامها من 411 إلى 421). وكانت هذه المقالات ذات أثر ضخم في كل من إنجلترا وألمانيا، وتضاعف تأثيرها في الأربعينيات من القرن الثامن عشر، عندما بسط مارك أكنسايد[*3] بعض أفكاره الرئيسية لجمهرة الناس في ديوانه «متع الخيال»، وهو واحد من دواوين القرن الرئيسية. ففي المقال رقم 419 يحاول أديسون البرهنة

على أن الخيال يكون ممتعا بوجه خاص بوساطة ما أسماه درايدن «طريق عبقر للكتابة»، وهو يعني بهذا أن الكتابة هي ما تأتي عن طريق الابتكار والخيال، وليس عن طريق ملاحظة الطبيعة. ويقال إن الإنجليز الذين ينسجمون بنوع خاص مع هذا النوع من الشعر «خياليون بطريقة فطرية» وميالون إلى «التشاؤم وسوداوية المزاج». إن لدينا هنا إحدى بذور عبادة القوطية التي كانت مهمة جدا فيما بعد في ذلك القرن. وكان لها مثل ذلك التأثير الدال على ما نسميه الآن الرومانسية. ومرة أخرى يكون شيكسبير هو المثال. «فشيكسبير بين الإنجليز قد فاق بطريقة لا نظير لها كل الآخرين. إن ذلك القدر الهائل الممتاز من الخيال الذي امتلكه في نضج عظيم للغاية، قد أهله تماما لأن يمس ذلك الجزء الضعيف المؤمن بالخرافات في خيال قارئه، وجعله متمكنا من النجاح، في الوقت الذي لم يكن لديه شيء يعضده عدا قوة عبقريته». وأديسون هنا يفكر في «أشباح شيكسبير وجنياته وسحرته وبالمثل في شخصياته الخيالية»، فالفصل الأول في كل من هاملت وحلم ليلة صيف وماكبث والعاصفة مثلا، اعتبرت من أعظم إنجازاته المتميزة ولقد سجلت هذه النقطة بالفعل في المقال رقم 279: إنها تظهر عند شيكسبير في رسمه لشخصية كاليبان، عبقرية أعظم مما بدت في رسمه لشخصية هوتسبور أو يوليوس قيصر. فالأولى بزغت من خياله هو، أما الأخرى فربما تكون قد تكونت اعتمادا على الموروث والتاريخ والملاحظة. «إن أصالة شخصيات شيكسبير الخارقة للطبيعة» والطريقة التي تبدو فيها وهي تجسد القوة الخلاقة للخيال، ربما كانت العامل الأهم والوحيد في رفض الإنجليز للنظرية الكلاسية الجديدة، «فشخصية كاليبان وأرييل والجنيات والسحرة إنما هي تحد لمذهب المحاكاة، ولسوف تثير في النصف الثاني من القرن الثامن عشر دعوى أن «الشعر الحقيقي إنما هو سحر وليس فطرة»[6].

ومع ذلك، ينبغي علينا أن نتوقف لحظة عند تفسير السبب الذي ساقه أديسون بالصلة بين الخيال والعبقرية والخارق للطبيعة، فإنه ينظر إلى هذه الصلة نظرة تتسم بالتجرد والاستعلاء. إن أعماله الشعرية مثل مأساة كاتو[*4] التي نالت إعجابا كبيرا، تنزع نحو الكلاسية السامية التي لا تحمل شيئا من سمات خوارق شيكسبير. وقد يبذر أديسون بذور عبادة الخيال،

لكن الثمرة لم تنبت في تجربة شعرية حتى الأربعينيات من القرن الثامن عشر. وربما يرى عند بوب انفصال مماثل بين النظرية والتطبيق، فأصالة شيكسبير وإلهامه هما موضع إطراء في مقدمة طبعة بوب لمسرحيات شيكسبير، ومقاله في النقد يؤكد أن:

العقول العظيمة قد تغيظ أحيانا بصورة رائعة،
وتسقط في أخطاء لا يجرؤ النقاد الحقيقيون على تصحيحها،
قافزة فوق القيود المعتادة بأداء الفوضى الرائع،
وتنتزع نعمة ليست في متناول الفن[7].

ومع ذلك، ربما يكون شعر بوب هو الأجود فنا وتنسيقا و«فرنسة»، والأكثر بعدا عن الشيكسبيرية لغة.

ويرجع هذا الانشطار في الواقع إلى أدوار درايدن المزدوجة، كأب للنقد الأدبي الإنجليزي والتجربة الشعرية المنتسبة إلى الكلاسية الجديدة الإنجليزية. «فدرايدن»-على حد تعبير جونسون-«صقل اللغة وهذب العواطف وضبط أوزان الشعر الإنجليزي». لقد أنشأ شعرا كما يقرر «توماس وارتون»[*5]، أفسح فيه للخيال مجالا للدقة وسمو الوصف لرهافة الشعور، والصور المجازية الفخمة لحسن التعليل والأبيجرام (شعر الحكمة)[8]. فدرايدن بعبارة صريحة استبدل بالخيال الشيكسبيري والعبقرية الأصيلة، الفن الفرنسي والمعرفة. ومع ذلك فإنه لم يستطع في نظريته الشعرية أن يساير الأسلوب الفرنسي في إدانة شيكسبير لتحطيمه قواعد الفن. وفي عام 1692 شن توماس ريمر[*6] بلا هوادة هجومه القوي على التراجيديا الشيكسبيرية من منطلق الكلاسية الجديدة. ورد درايدن مدعيا أن عبقرية شيكسبير تفوق ما لديه من نقص فيقول:

«نعلم، رغما عن السيد ريمر، أن العبقرية وحدها فضيلة (إذا جاز لي أن أسميها كذلك) أعظم من كل المؤهلات الأخرى المجتمعة معا. إنك ترى أي نجاح لقيه هذا الناقد العالم في دنياه بعد أن شن هجومه العنيف على شيكسبير وكل الأخطاء التي اكتشفها تقريبا موجودة حقيقة، ولكن من سيطالع السيد ريمر ولا يطالع شيكسبير؟ إنني من ناحيتي أجل معرفة السيد ريمر، لكنني أمقت سوء طبعه وغطرسته. إنني في الواقع «أخشاه، كما أن لدي سببا لذلك، لكن شيكسبير ليس لديه سبب»[9].

وثقافة درايدن الخاصة وحرصه على الذوق يؤديان به إلى التسليم بصدق بعض دعاوى ريمر، وإن كان قلبه مع شيكسبير، كما قد يبدو من استعارة التجديف التي تشبّه الكاتب المسرحي بإله، وذلك بطريقة ضمنية. ودرايدن يعلم أيضا أين تكون قلوب الناس: من ذلك الذي لن يقرأ شيكسبير بسبب ريمر؟ وبقدر ما كان الناس مهتمين بشيكسبير فإن عبقريته لم تكن إطلاقا موضع نقاش. لقد كان إدراك ريمر لحكم الناس عليه بالدونية هو الذي أدى به إلى الهجوم على شيكسبير في المقام الأول (ادعى أن موقفه كان مسألة مبدأ جمالي، لكن الاحتمال الأكبر أنه كان متذمراً من الحكم الجماهيري، لأن مسرحيته ادجار أو الملك الإنجليزي لم تر خشبة المسرح أبدا). ولقد استفاد النقاد اللاحقون من خيبة ريمر، وعرفوا أن المرء مهما طالب بكثرة بالذوق والمعرفة والفن والتناسق وهلم جرا، فإن القراء الإنجليز سوف يردون على ذلك بحسم بالرجوع إلى مثال شيكسبير. ومن ثم كان الدور البشع والمخادع الذي أداه أمثال هؤلاء المنظرين الإنجليز كجون دنيس وتشارلز جيلدون (والذي يتبين من هذه المقتطفات) «إذا كانت الطبيعة قد منحت شيكسبير هذه الصفات العظيمة، فما المدى الذي كان يمكن أن يصل إليه لو أن الظروف مكنته من الحصول على تعليم راق وتدريب على فنون الشعر؟». «هذه الومضات المبعثرة للعبقرية العظيمة والتي ينبغي أن تتألق في هالة منسجمة، إنما هي شديدة التشتت و التفرق في ركام الجهل أو الافتقار إلى الفن، وشديدة الاقتران بالمتناقضات إلى درجة أصبحت معها شديدة القتامة، إن لم تكن خامدة تماما»[10].

ويقوم درايدن بأداء دور متوازن كأشد ما يكون التوازن. ففي مقاله عن الشعر الدرامي (1668) يقارن شيكسبير بين جونسون، الأكثر علما وعراقة كلاسية. يقول «يجب أن أقر (بأن جونسون) هو الشاعر الأصوب والأدق، لكن شيكسبير هو العقل الأكبر. إن شيكسبير هو هوميروس، أو هو أبو شعرائنا الدراميين، أما جونسون فهو فرجيل، نموذج للكتابة المحكمة. إنني معجب به، لكني أعشق شيكسبير». وفي مقال له بعنوان حديث يتعلق بنشأة الهجاء وتقدمه (1693) يعقد درايدن ثاني مقارنة بين شيكسبير وهوميروس، فهما يشتركان في «عبقرية سعيدة غزيرة وفطرية»، هي التي تنقص أولئك الذين ليس لديهم إلا «فنهم الهزيل»[11] فقط. والتمييز بين عبقرية هوميروس

وحكم فرجيل (الصائب) أصبح أمرا مألوفا في القرن الثامن عشر. ولقد أفسحت المقابلة بين شيكسبير وجونسون المجال تدريجا للمقابلة بين شيكسبير وميلتون، حيث ألقى هذا الأخير بظله القوي على القرن الثامن عشر.

والانشطار بين النظرية والتطبيق عند درايدن يكمن بصورة أقوى في مسرحيته «الكل من أجل الحب»، فهو يكتب في مقدمة هذه المسرحية قائلا: «نذرت أن أحاكي في أسلوبي شيكسبير المقدس» الذي «أدى الكثير بقوة عبقريته، بحيث لم يترك إلى حد ما شيئا من الإطراء لمن يأتي بعده»[12]. وليس هناك ما هو أوضح من أن يكون شيكسبير مثالا للعبقرية الأصيلة والإلهام الإلهي، فرغبة درايدن في محاكاته كانت من القوة بحيث إنه تخلص مرة واحدة من القافية. ومع ذلك فنحن حين نطالع «الكل من أجل الحب» لا نستطيع فهمهما مثلما نفهم شيكسبير، وعلينا أن نتفق مع رأي ليفز[*7] بأن «نظم شيكسبير، يبدو أنه يؤدي معناه ويعمله ويعطيه بدلا من الثرثرة عنه، في حين أن نظم درايدن هو مجرد بلاغة وصفية»[13]. وليفز في معظم الأحوال يحذو حذو ت. س. إليوت، ذلك الذي عقد مقارنة بين مسرحيتي «الكل من أجل الحب» و«أنطونيو وكليوباترة» في حديث إذاعي نشرته المستمع (The Listener) في 22 من أبريل عام 1931. ويتأمل إليوت الكلمات الأخيرة التي كتبها شيكسبير على لسان شخصية تشارمان:

إنه عمل جيد، وملائم لأميرة
تنحدر من عدة أسر ملكية
آه.. أيها الجندي!

(ج 2/325 -2- 327)

وكلمات درايدن «أجل، هذا عمل جيد وكملكة، هي آخر سلالتها العظيمة، وأنا أتبعها».

(ج 1/ 505- 506).

ويعلق إليوت بأن بيتي درايدن في حد ذاتهما لا يبدوان أقل شاعرية أو درامية من بيتي شيكسبير هذين، ويمضي قائلا:

ولكن تأمل إضافة شيكسبير الرائعة إلى نص نورث الأصلي، وهي الكلمات البسيطة «آه أيها الجندي». إنك لا تستطيع أن تقول إنه يوجد أي

شيء شعري على نحو مميز في هذه الكلمات، ولو أنك عزلت الجانب الدرامي عن الجانب الشعري، فلن تستطيع القول بأنه يوجد أي شيء درامي على نحو مميز أيضا، لأنه لا يوجد فيها أي شيء بالنسبة للممثلة لتعبر عنه بالفعل. إنها تستطيع في أحسن الأحوال أن تنطقها بوضوح. إنني عن نفسي لم أستطع أن أصوغ في كلمات، الفرق الذي أحسه في القطعة فيما لو حذفت كلمات «آه أيها الجندي» أو بقيت، ولكني أعلم أن هناك فرقا، وأن شيكسبير وحده هو الذي استطاع أن يوجده[14].

وكما أن ليفز يتبع إليوت، فإن إليوت هو الآخر يقتفي أثر هازلت الذي كان مع كولردج من أوائل من رأوا أن جوهر تفرد شيكسبير يكمن في تفاصيل كهذه. ومن ثم يكتب هازلت[*8] في مقاله عن أنطونيو وكليوباترة في كتابه «شخصيات مسرحيات شيكسبير» (1817) قائلا: «أشياء قليلة عند شيكسبير (ونحن نعلم أن لا شيء يشبهها عند أي مؤلف آخر) لها من ذلك الصدق الموضعي للخيال وللشخصية أكثر مما في القطعة التي تصور فيها كليوباترة، وهي تخمن ماذا كانت مشاغل أنطونيو في غيابه، إنه يتكلم الآن أو يهمهم، أين حيتي من النيل العتيق؟»[15] إنه لشيء يحتاج إلى ناقد عبقري مثل إليوت وهازلت ليرى أن تلك التفاصيل والدقائق تشكل سمات العبقرية الشعرية.

ولأن مسرحية «الكل من أجل الحب» محاكاة لأنطونيو وكليوباترة، فإنها تثير مشكلة إضافية، فطبيعة عبقرية شيكسبير، وفقا لما ذهب إليه درايدن وخلفاؤه، هي أنها مبدعة وليست مقلدة، وهذا غير صحيح بالطبع: لقد قال درايدن إن شيكسبير لم يكن بحاجة إلى عدسات الكتب ليفهم الطبيعة، لكننا نعلم الآن أن شيكسبير فهم الطبيعة من خلال عدسات كثير من الكتب (أوفيد في طليعتها). بيد أن هذا هو ما آمن به درايدن وخلفاؤه، وما منع الكلاسية الجديدة الفرنسية المتزمتة من أن ترسخ في إنجلترا. وتكمن المشكلة في تلك الحقيقة التي تقول لو كان شيكسبير مبدعا وليس مقلدا فإن مجرد محاولة تقليده لن يجعل من المرء شبيها به. وفي كتابي «شيكسبير والخيال الرومانسي الإنجليزي»[16] برهنت على أن هذه المشكلة لم تحل حلا حقيقيا إلا عندما فشل الشعراء الرومانسيون في محاكاتهم الشيكسبيرية الصريحة، وتعلموا بدلا من ذلك أن يتمثلوا لغته من خلال

الإيحاءات والأصداء. ولن أكرر هنا ذلك البرهان إلا لأقول إن أكثر نوع مميز من الإيحاءات الشيكسبيرية الرومانسية، وهو النوع الذي يستدعي شاهدا بإحدى قطع شيكسبير التي ترتبط بالخيال بوجه خاص، إنما نجده لدى أولئك الشعراء الذين يطرحون أسلوب درايدن وبوب، ويكتبون بطريقة إنجليزية أكثر أصالة، وفقا لنظرية أديسون في الاسبكتاتور رقم 419. وإنني لأفكر في شعراء العاطفة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر، الذين أعادوا اكتشاف مثل هذه الأشكال كالقصيدة الغنائية، والذين قد يعتبرون المبشرين بالرومانسية الإنجليزية. ولقد أقر درايدن وبوب بعبقرية شيكسبير، لكنهما لم يدعاها تشكل تجربتهما الشعرية وينسج شاعر مثل وليم كولينز[*9]، من ناحية أخرى في شعره ابتهالة إلى شيكسبير فيقول:

أنت يا من تفوق الجميع عبقرية قوية مقدسة
أقبل وأقم إمبراطوريتك فوق القلب المحب!
ومهما كانت الجراح التي سوف يشعر بها هذا القلب الشاب،
فإن أغانيك تعينني، وتعاليمك تداويني![17].

وفي مرحلة كهذه يندمج المعنيان الرابع والخامس في معجم أكسفورد الإنجليزي عن العبقرية في المعنيين الأول والثاني.. وبذلك لا يكون شيكسبير عبقريا خلاقا فحسب، بل إنه أيضا العبقري الموجه لإبداع الشعراء اللاحقين. وقصائد كولينز الغنائية القصيرة التي مارست تأثيرا بارزا في كثير من النظم المكتوب في النصف الثاني من القرن، بما في ذلك أغاني وليم بليك، هذه القصائد تتوسل على استحياء إلى شيكسبير بوصفه معبودهم الأكبر: ففيها عناوين مثل «أغنية من سمبلين شيكسبير»[*10]، و«أغنية عواطف مقتبسة من شيكسبير».

ولقد شهدت الأربعينيات من القرن الثامن عشر نشر مثل هذه القصائد كقصيدة يوسف وارتون «المتحمس: أو عاشق الطبيعة». والعنوان ذو دلالة على كل من إعادة اكتشاف الطبيعة والتأكيد المجدد للإلهام أو الحماسة كشيء مقابل للفن. وصورة شيكسبير عند وارتون تحيي وتجدد أغاني الليجرو[*11] «الطبيعية الفطرية» يقول وارتون:

ماذا تكون أناشيد أديسون المصنوعة،
المتناهية في دقتها الفاترة، قياسا إلى أغنيات شيكسبير الفطرية؟

تلك التي عثرت عليها المخيلة الصافية،
فوق ضفتي آفون المتعرجتين تحت أشجار الصفصاف.
فحملت الطفل البسام إلى كهف قريب (لا يزال الرعاة يشعرون
بالوجل من المكان المقدس، الذي يسمعون منه في خشوع،
وهم عائدون من الحقل في المساء،
همسات غريبة لموسيقى عذبة عبر الأثير)[18]

وفكرة أن لإلهام شيكسبير أصلا دينيا، أدت هنا تقريبا إلى نوع من التوحد الزائد بالمسيح، تحقق من خلال تجاور الرعاة ومكان الميلاد، ومساواة موسيقى «العاصفة» في الأثير بالملائكة التي تعلن التجسيد. إنها الممارسة الشعرية للفنان الصانع أديسون، وكاتو على وجه الخصوص، التي يرفضها وارتون. و«نظرية» التخيل عند أديسون، كما سبق أن قلت، اكتسبت حياة جديدة في الأربعينيات من القرن الثامن عشر بعد أن طورت وأصبحت نظرية علمية على يد أكنسايد في كتابه «متع الخيال». وأكنسايد عند الكتابة عن لحظة الإبداع الشعري، يقدم لمحة شيكسبيرية سوف تتكرر مرات لا حصر لها في الأعوام الثمانين التالية. فالشاعر يدعى «طفل الخيال» والعبارة تشير إلى أن شيكسبير هو المثال، لأن ميلتون في قصيدته «الليجرو» سماه، كما هو معروف، «طفل الخيال». ولكن تأتي بعدئذ إلماعة أكثر صراحة إذ يقول أكنسايد:

العقل بالتدريج
يشعر بأعصابها الفتية تتمدد، فالتوى المطواعة
تحتشد للفعل. والانفعالات الخفية تنفخ صدره،
وبأجمل نوبة جنون تمتلكه،
يدير عينه الجريئة من الأرض للسماء،
ومن السماء للأرض[19].

وهكذا كان أكنسايد يبني صورته الذهنية عن الإبداع الشعري على أساس صورة شيكسبير الذي يقول:

إن عين الشاعر التي في جنون مرهف تدور،
ترنو نظرتها من السماء للأرض ومن الأرض للسماء،
وكلما جسد الخيال

صور الأشياء المجهولة، حولها قلم الشاعر،
إلى أشكال، ومنح الخواء
مقرا ووهبه اسما[20].

وفي سياق «حلم ليلة صيف» تعد هذه (الأبيات) نقدا لقوة التخيل المضللة، بيد أنها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، عوملت من الجميع تقريبا على أنها تعريف شيكسبير للعملية الإبداعية، ومن ثم اعتبر هو التعريف المعتمد. وربما يدرك تأثير إشارة أكنسايد من تعليق في كتاب «رسائل تتعلق بالذوق» لجون جلبرت كوبر، وهو كتاب صدر عام 1755، وهو العام نفسه الذي صدر فيه معجم جونسون. ويوضح الاقتباس التالي بكل جلاء أنه مهما كانت الشكوك التي قد توجد لدى معجم أكسفورد الإنجليزي، فإن تصور العبقرية على أساس أنها خاصية مميزة لشاعر الخيال قد استقر في مكان مقدس في الثقافة الإنجليزية في ذلك الوقت:

«بالنسبة لي، أرى أنه يعيش الآن شاعر، صاحب أعظم عبقرية حقيقية أنجبته المملكة باستثناء شيكسبير وحده، فبعبقرية شعرية، وأنا لا أعني مجرد موهبة نظم الشعر، بل أعني حماسة الروح المتألقة، والجنون الرائع كما يسميه شيكسبير، الذي يدور من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء، تلك العبقرية التي تشبه ساحرا متمكنا، تستطيع أن تحضر أي موضوع من موضوعات الإبداع في أي صورة أيا ما كانت أمام عيني القارئ، وهذا وحده هو الشعر، أما ماعدا ذلك، فهو فن آلي يقوم بوضع مقاطع لفظية معا في تناغم. والسيد الذي أعنيه هو الدكتور أكنسايد، المؤلف البارز لمتع الحياة، أجمل قصيدة تعليمية زينت للأبد اللغة الإنجليزية وأي لغة أخرى»[21].

والتشبيه بالساحر الذي يستحضر في ذهنه أشكال الإبداع يستخدمه أكنسايد فيما يلي تلك الأبيات التي اقتبستها مباشرة. لقد أصبح تشبيهها أثيرا بالنسبة لعملية لبداع الشاعر التخيلي. ولقد نشر جون جلبرت كوبر أيضا في عام 1755 «قبر شيكسبير-رؤية شعرية»، وهي ليست قصيدة متميزة، لكن لغتها موحية: «التنقلات الشعرية للعقل المتسم بالجنون»، «الفكر المرن الذي مازال يبدع الجديد»، «ذراع الساحر»[22] وصورة شيكسبير كساحر وعبقري جامح بيده صولجان، هذه الصورة تكررت في العديد من القصائد

قليلة الشأن في الجزء الأخير من القرن، بعناوين مثل «أيكة الخيال 1789» و«عبقرية شيكسبير، حلم صيف 1793».

ومثل هذه القصائد تعتبر العبقرية قوة خارقة للطبيعة، وتجسدها في شخصيات كشخصية آرييل، الذي أصبح بالتالي «جني» شيكسبير بالمعنى الكلاسي.

ولم يكن ناظمو الشعر الثانويون فحسب هم الذين منحوا العنصر الشيكسبيري الخارق للطبيعة مكانا مرموقا، فقصيدة جيمس بيتي «الشاعر: أو تقدم العبقرية» (1771- 1774) كانت واحدة من أعظم القصائد الشائعة في ذلك العهد-وهي أيضا من القصائد التي تركت أثرا عميقا في الشاب وردزورث(*12)(23). و. وطبقا لما جاء بمقدمة القصيدة «كان مخطط بيتي تتبع تقدم شاعر عبقري ولد في عصر فج، بدءا من بزوغ الخيال والعقل وحتى الفترة التي من المفترض أن يكون فيها مؤهلا للظهور في العالم كشاعر، أي كشاعر وموسيقي جوال، هذه الشخصية التي لم تكن-وفقا لتصورات أسلافنا-محترمة فحسب، بل كانت أيضا مقدسة».

والقصيدة على نمط قوطي رفيع كما يوحي بذلك هذا المقطع:

متنوعة وغريبة كانت الحكاية ذات النفس الطويل،
التي روت عن الأبهاء والفرسان وأمجاد المعارك؛
أو العشاق المرحين الذين يعبون الجعة ذات اللون البندقي؛
ويغنون متيمين بالعذراء ذات اللون البندقي؟
وعربدة ضوء القمر بفضاء الغابة المسكون بالجنيات؛
أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية،
ويمارسن في الكهوف الحرفة التي تند عن الوصف،
وسط الشياطين والأشباح، يطفئن القمر في الدماء،
ويصرخن وسط عاصفة منتصف الليل، أو يمتطين الطوفان الهادر.
(الكتاب 9، مقطع 44)

ويدخل شيكسبير في هذه الرؤية بشكل واضح، ذلك أن البيت الذي يقول «أو الساحرات اللاتي يرضعن ذرية شيطانية/ويمارسن في الكهوف الحرفة التي تند عن الوصف» قد زود بالهامش التالي:

إشارة إلى شيكسبير:

ماكبث: كيف الآن، يا ساحرات منتصف الليل الغامض الأسود! ماذا تفعلن؟ الساحرات: فعلا لا اسم له.

(ماكبث[*13]، فصل 4، منظر 1)

ورغم أن التأثيرات المحلية كهذا التأثير موجودة لاستحضار العنصر الخارق للطبيعة عند شيكسبير، فإن شكل مقطع بيتي مستمد على استحياء من سبنسر. ولست أريد أن أعطي انطباعا بأن شيكسبير كان هو المؤثر الوحيد، ذلك أن شعبية سبنسر التي ارتفعت موجتها من جديد في تلك الفترة كانت أيضا ذات تأثير بعيد المدى في الممارسة الشعرية. ومقابلة توماس وارتون بين الخيال والصحة[*14]-التي اقتبستها عند الحديث عن درايدن-وردت في كتابه «ملاحظات عن ملكة الجنيات» 1754، وهو الكتاب الذي مهد أرضا جديدة، بقيامه بأول دراسة نقدية مطولة عن سبنسر. وربط بيتي لسبنسر مع النزعة القوطية مستمد من كتاب الأسقف ريتشارد هورد «رسائل عن الفروسية والخيال» الذي نشر لأول مرة عام 1762 وتم فيه تعميد بناء «ملكة الجنيات» كأسلوب قوطي، وأثني عليه لانعدام الكلاسية فيه بالذات، وهي التي كان قد أنكرها تحيزا لنقاد أوائل القرن الثامن عشر. و«رسائل عن الفروسية والخيال» عمل آخر يلمح بقوة إلى سحر شيكسبير إذ يقول: «إن شيكسبير [...] بنوع من الجلال الرهيب (الذي لم تستخرجه منه طاقة عبقريته بل طبيعة موضوعه) يعطينا فكرة أخرى عما يسميه هو-سحر الجن الخشن:

لقد حجبتُ
شمس الظهيرة، وحشدت الريا ح المتمردة،
وبين البحر الأخضر وقبة السماء الزرقاء،
أشعلت حربا هادرة [...](24).

هنا سلسلة تعبيرات مترابطة-جلال، طاقة، عبقرية-تقود نحو اقتباس من حديث بروسبيرو عن «فنه الجبار». و كما يحدث كثيرا في تلميحات الرومانسيين إلى «العاصفة» أصبح شيكسبير ساحر نفسه[25].

وهورد Hurd واحد من النقاد الكثيرين في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الذين يحاولون إثبات أن الشعر لا ينبغي عليه بالضرورة أن يتبع الطبيعة، وأن الخيال المبدع قد يماثل الظاهرة الخارقة للطبيعة أكثر

بكثير من تماثله مع الظاهرة الطبيعية. وهنا يحدث انسلاخ ظاهر عن النظرية الجمالية في بواكير القرن الثامن عشر. ففي عصر بوب وأديسون، ربما منع شيكسبير النقاد الإنجليز من الارتباط كثيرا بقواعد الكلاسية الجديدة، لكن المبدأ الجوهري، وهو مبدأ اتباع الطبيعة بقي سائدا. غير أننا بمرور الزمن نصل إلى هورد-أو جلبرت كوبر في الواقع-بتمييزه بين «الفن الآلي القائم على رص مقاطع لفظية معا بطريقة متناغمة، وبين «الحماية المتوهجة للروح» عند الشاعر العبقري-لقد حدث تغير واضح، ولم تعد عبقرية شيكسبير المتمردة مجرد استثناء معوق إلى حد ما بالنسبة للأذواق الكلاسية، فهي الآن الجوهر الحقيقي للشعر. وعلى حد قول كوبر «هذا وحده هو الشعر».

هذه النقلة في تأكيد الأهمية تفسر رأي معجم أكسفورد الإنجليزي في أن الفترة الزمنية المحيطة بعام 1750 كانت نقطة تحول. بيد أن التعبد الوثني الشامل على وجه التقريب لشيكسبير في إنجلترا طوال القرن، كان يعني أن تقديس العبقرية يعود في تاريخه إلى ما قبل عام 1750 بفترة طويلة، إذ كانت نقطة التحول منصبة على نظرية الجمال، وليس على مسلمات وعادات جمهور القراء ورواد المسرح. فمنذ أربعينيات القرن الثامن عشر، اشتد تقديس الشاعر والمنشد المتجول، وذلك بفضل دافيد جاريك[*15] في المقام الأول، الذي أعلن (وليس هو نفسه الذي أعلن البتة) أنه الكاهن الأعلى لشيكسبير على الأرض. والواقع أن جاريك كان يبني على ذوق عام موجود من قبل، إذ كان شيكسبير بالفعل أكثر كتاب الدراما الذين تؤدى أعمالهم على خشبة مسرح لندن على نحو متكرر. وكانت الأكاديمية-كما يحدث كثيرا-متخلفة وراء الجماهير. وقد نوه هورد في «ملاحظات على فن الشعر» 1749 أنه بتخلي النقاد عن تسلط الفن عليهم، فإنهم بذلك يجارون الجمهور فيما يريد-وضمنا-فيما يؤمن به بالفعل: يقول: «جاء وقت كان فيه فن جونسون يعتبر أعلى مستوى من أقدس نشوة يتيحها شيكسبير. والعصر الحالي مقتنع تماما بخطأ هذا الرأي، فعبقرية شيكسبير تؤله بدورها الآن على نحو وثني. ومن حسن حظ الذوق العام، أن هذا لم يكن ينطوي على مبالغة شديدة»[26]. وجدير بالذكر في هذا المقام أن الاتجاه لم يمتد إلى ثلاث من المسرحيات الأربع التي كانت أكثر شيوعا في النصف

الأول من القرن، وهي هاملت وعطيل (رغما عن ريمر!) والجزء الأول من هنري الرابع. وكانت ماكبث التي مثلت عن النسخة التي عدلها السير وليم دافينانت، هي الاستثناء من هذا، حيث إن شعبيتها لم ترجع إلى التعديلات التي جعلت المسرحية أكثر احتشاما، ولا إلى تهذيب اللغة واستبعاد حارس البوابة، وإنما تعود إلى أساليب الغناء والرقص غير الكلاسية تماما التي انخرطت فيها الساحرات.

والتغير الملحوظ في نظرية الجمال يمكن أن يدرك من بعض العناوين المميزة. ففي حوالي عام 1700 يكتب جورج جرانفيل (لورد لانز داون) مقالا يهاجم «شطحات الخيال المتكلفة في الشعر»، ونحو عام 1720 يصنف تشارلز جيلدون «قوانين الشعر»، وابتداء من عام 1750 تظهركتب تحمل عناوين مثل «رسالة عن العبقرية» (وليم شارب 1755)، ومثل «تأملات في الأصالة عند المؤلفين» (إدوارد كابل 1766). غير أن نقطة التحول في نظرية الجمال لا تكون أبدا مطلقة. وكما أن تقديس الأصالة كان موجودا قبل عام 1750، كذلك فإن تقديس الصحة يبقى حيا في النصف الثاني من القرن. وأشهر قطعة نقد شيكسبيري تنتمي إلى العصر، وهي مقدمة جونسون، نشرت عام 1765، ولكنها تتبنى خطة الموازنة بين المزايا والأخطاء التي كانت من سمات سنوات سابقة. كذلك فإن أكنسايد لم يقدم فحسب قصيدة عن الخيال تتسم بالتطلع عن المستقبل. وتزدحم بالتلميحات إلى قوة شيكسبير الخلاقة، بل قدم أيضا «موازنة بين الشعراء» في جدول ضم المتنافسين ولم يغض الطرف عن أخطاء شيكسبير. وبينما أحرز الشاعر الجوال درجات القمة (ثماني عشرة نقطة من عشرين) مقابل «التناسق الوجداني» و«الناحية الدرامية» و«التعبير» عن «الأحداث العرضية»، فقد نال عشر نقاط فقط عن «الذوق» و«النظم»، ورسب رسوبا تاما في «التناسق النقدي» لما (والذي أعطاه أكنسايد فيه صفرا). ولقد ظهرت موازنة أكنسايد عام 1746. ومن الأمور ذات الدلالة أنه عندما نشر «مقياس شعري» مماثل بعد ذلك باثني عشر عاما، قدمت فيه فئة جديدة على رأس القائمة من ذوي «العبقرية» وأحرز شيكسبير وحده تسع عشرة درجة من عشرين. وقد أوضح أكنسايد أن جدوله كان مبنيا على أساس «مقياس الرسامين» لروجيه بيل، الذي وضع القاعدة التي تقضي بأن إحراز عشرين نقطة يدل على

بلوغ أعلى حد للكمال، يفوق تذوق أو معرفة حتى أعظم ناقد، وأن «درجة تسع عشرة هي أعلى درجة يمكن أن يدركها العقل البشري، ولكن لم يتم التعبير عنها بعد، ولم يُتم إنجازها حتى أعظم الأساتذة»، ومن ثم فإن ثماني عشرة درجة كانت هي أعلى علامة أمكن إحرازها. وهكذا كان منح شيكسبير تسع عشرة نقطة في العبقرية وساما غير عادي بالنسبة إلى «المقياس الشعري» لعام 1758 وساما غير عادي[27].

وتثير الحماسة الجديدة دائما رد فعل بين من هم أكثر اعتدالا أو تحفظا. ولهذا كتب جونسون في العدد 154 من (رامبلر Rambler) يقول «إن المرض العقلي للجيل الحاضر» يتمثل في «الاعتماد الكامل على العبقرية التي لا تؤيدها (الدراسة) وعلى الحكمة الفطرية»، مما يدل على عدم الالتفات بصورة كافية إلى ضرورة محاكاة (الكلاسيين) ومعرفة الكلاسيات وشبيه بهذا ما قاله السير جوشوا رينولدز من أن الغرض من محاضراته لطلاب الأكاديمية الملكية كان هو تحذيرهم «من ذلك الرأي الزائف، وإن كان سائدا بين الفنانين، عن القوى الخيالية للعبقرية الفطرية، وكفايتها لإنجاز الأعمال العظيمة»[28].

وربما كان كتاب إدوار يونج «آراء حول مدلول الإبداع الأصيل» الصادر عام 1759 أكثر البيانات دفاعا عن العبقرية الأصيلة. وكان الدكتور جونسون شديد الحساسية إزاء هذا الكتاب الصغير، إذ «أدهشه أن يجد يونج يتلقى ما ظنه (جونسون) حقائق أساسية عامة وشائعة على أنها بدع مستحدثة [...] ولذلك اعتقد أن يونج لم يكن عالما كبيرا، ولم يدرس فن الكتابة دراسة منتظمة»[29]. ولكن القراء في ألمانيا كان لهم رأي مختلف: فهناك كانت «الأفكار الليلية عن الحياة والموت والخلود» ليونج، منتشرة على نطاق واسع، إذ توافقت همومها مع هموم أصحاب حركة «العاصفة» و«الاندفاع»، الوليدة، ولذلك ظهرت لكتاب «الآراء» سابق الذكر ترجمتان خلال عام واحد. وقد لعب هذا الكتاب مع كتب بريطانية أخرى مثل كتاب اللورد كيمز «عناصر النقد» وكتاب جورج براون «رسالة عن ارتقاء» [....] الشعر والموسيقى (1763) دورا بارزا في تشكيل نظرية هردر الجمالية، وبوجه خاص في مقاله عن شيكسبير. والواقع أن رد فعل جونسون على يونج، ورد فعل الألمان ليسا مختلفين تماما كما يبدو، إذ تفسرهما بلاغة كتاب «آراء»،

المبالغ فيها. ويحقق يونج تأثيره من خلال ترسيخ الانقسام الثنائي الصارم. «المعرفة نحن نحمدها، والعبقرية نحن نجلها، تلك تمنحنا المتعة، وهذه تمنحنا النشوة، تلك تعلم، وهذه تلهم، وهي ذاتها ملهمة، لأن العبقرية من السماء والمعرفة من الإنسان»[30] (والعبارات مرتبة في توازن وإن حظيت العبقرية بنعت أقوى، فكفة الميزان هنا مائلة بسبب إضافة «وهي ذاتها ملهمة») وحيث كان آخرون يشرعون في تقديم نبذات فلسفية وسيكولوجية عن العبقرية، كان يونج قد بلور عددا من الأفكار الرئيسية في حكم وتعاليم ناصعة ومثيرة في وقت واحد.

وفي فن شعر الكلاسية الجديدة تسير محاكاة المؤلفين القدامى ومحاكاة الطبيعة يدا في يد وعلى النقيض من ذلك، يفصل يونج هذين الأسلوبين في الممارسة، ويقصر تعبير المحاكاة على محاكاة المؤلفين، ويثني ثناء شديدا على الكتاب، الذين يتصلون مباشر بالطبيعة، باعتبارهم كتابا أصلاء. وهو يؤكد ذلك بقوله: «إن الأصلاء لا ينشئون إلا من العبقرية» (ص 34). ويرى جونسون أن العبقرية والمعرفة كلتيهما تعتبران سجايا، بينما يحاول يونج البرهنة على أن «العبقرية» أحيانا ما تدين بتألقها الأعظم إلى إهمال المعرفة» (ص 29). ولقد حاول دنيس أن يثبت أن شيكسبير كان يمكن أن يكون أعظم مما هو عليه لو أضاف المعرفة إلى عبقريته. أما يونج فيرى أنه كان سيصبح أدنى مستوى. «من يدري ما إذا كان من المحتمل أن يكون حظ شكسبير من التفكير أقل لو أنه كان قد قرأ أكثر؟». و«شكسبير لم يمزج نبيذه بماء، ولم يوهن عبقريته بأي محاكاة مبتذلة (ص78، 81) وبحدس تنبئي صائب ينتهي كتاب «آراء» بنقد لمسرحية كاتو[*16] لضحالتها وتكلفها.

وتتضمن استعارات يونج تلك الاستعارة عن الساحر، إذ يقول: «تختلف العبقرية عن الإدراك الجيد، كما يختلف الساحر عن المعماري الجيد، فذاك يرفع مبناه بوسائل خفية، وهذا بالاستخدام البارع للأدوات الشائعة. ومن ثم فإن العبقرية قد افترض فيها دائما أن يكون فيها شيء ما سماوي» (ص26-27). والتلميح إلى فكرة الإلهام السماوي القديمة تذكرنا بأن وجهة نظر منتصف القرن الثامن عشر عن العبقرية ليست جديدة بأية حال. والحاصل أن مفهومي الشعر المختلفين أشد الاختلاف واللذين توارثهما العالم الحديث عن القدماء-وهما المحاكاة والإلهام (الجنون) قد أصبح ثانيهما

هو المفهوم الغالب.

وهناك صورة بلاغية أكثر جدة من صورتي السحر والإلهام السماوي نجدها في النص التالي: «قد يقال عن «الأصيل» إنه من طبيعة نباتية، فهو ينشأ تلقائيا من الجذر الحيوي للعبقرية، وهو ينمو وليس مصنوعا: والمحاكاة في الغالب نوع من الصنعة التي تتكون عن طريق الميكانيكا أو الفن أو العمل من مواد سابقة الوجود وغريبة عنها» (ص 12). وكان من الشائع في القرن الثامن عشر الميلادي أن تصف الكتابات العلمية نمو الكائنات العضوية الحية بأنه تلقائي، بيد أن هذا أقدم شاهد أعرفه يستخدم كلمة «تلقائي» في سياق الإنتاج الشعري، فهو إرهاصة مهمة للقول المشهور لوردزورث «كل الشعر الجيد فيض تلقائي للمشاعر القوية». والحط من قدر الفن الآلي أمر مألوف (شاهدناه عند كوبر)، والفكرة العامة التي ترى أن أعمال الفن لها شكل عضوي-هذه الفكرة ذات تاريخ طويل في تراث الأفلاطونية الجديدة، ولكن الجديد عند يونج هو وضع الفكرتين معا. وتمييزه الحاد بين العضوي والآلي يسبق المبدأ الذي سوف يشكل النظرية الجمالية عند كولردج[*17] وشليجل[*17]. وعن طريق المشتغلين بعلم الجمال مثل ج. ج. زولتسر، تشرب التراث الألماني استعارة يونج، حيث كانت العضوانية[*18] الهم الرئيسي لهردر وكانت، وكثيرين آخرين. وهكذا تعقد المفهوم واتسم بالعمومية إلى أن لقي أوضح وأتم بيان في محاضرات شليجل، تلك المحاضرات التي أعاد منها كولردج تصدير المقولة إلى إنجلترا في الصيغة المشهورة التالية:

يكون الشكل آليا عندما نطبع على أية مادة معطاة لنا، صورة محددة سلفا وليست ناشئة بالضرورة عن خواص تلك المادة، كما هي الحال عندما نعطي كتلة من طين طري أي شكل نرغب في أن نحتفظ به حين يصبح صلبا. أما الشكل العضوي فهو على العكس من هذا، فطري يتشكل حسبما ينمو ذاتيا من داخله، وكمال نموه هو كمال شكله الخارجي نفسه، فكما تكون الحياة يكون الشكل. إن الطبيعة وهي الفنان العبقري الأول والتي لا تنفد مع تنوع القوى، هي بالمثل ذات أشكال لا تنفد[31]. ويجب ألا يغفل الإنسان أهمية شكسبير والعبقرية genuis في هذه الصيغة، فسياقها يدور حول البحث عن العلاقة بين العبقرية والقواعد وتفنيد إساءة فولتير إلى شكسبير لعدم انصياعه لوحدات[*19] الكلاسية الجديدة ولقواعد الذوق

فيها. وكلمة (genial من الكلمات الأساسية في لغة كولردج، لأن «الأرواح الحارسة <genial spirits إشارة ضمنية وردزورثية ميلتونية حيوية في شعره، و«مبادئ النقد ال<genial تعبير رئيسي في نظريته الجمالية)[32].

وينبغي على المرء ألا يفرط في الادعاءات لصالح يونج، ففي حين يضع هو تمييزا دقيقا بين الأعمال المبتكرة والأعمال المقلدة، يقدم كل من شليجل وكولردج تعبيري آلي وعضوي، كجزء من نظرية أشد تعقيدا بكثير لعملية الإبداع الفني، ومن ثم فإن «المواد سابقة الوجود» تعني ببساطة عند يونج الكتب السابقة، بينما يعني «الشكل المحدد سلفا» عند كولردج كل ما يدرك بالحواس، وذلك مقابل ما يبتدع بشكل جديد بقوة الخيال الموحدة-وتمييز كولردج مرتبط ارتباطا وثيقا بما بين الخيال الحي الموحد وتداعيات الخيال الآلية. وليس إطراء يونج لشيكسبير في الواقع جليا جلاء مديح كولردج.. فقرب نهاية كتاب «آراء» تتسلل عبارة «على الرغم من كل أخطائه» (ص 78)، وما كان من الممكن أبدا أن تتسلل إلى لغة النقد الرومانسي في ذروته.

وفي وقت متزامن مع كتاب يونج «آراء» كان المشتغلون بعلم الجمال من أصحاب حركة التنوير الاسكتلندية يطورون بحثا مفصلا للعلاقة الحميمة بين شيكسبير والعبقرية والخيال، تلك السلسلة من الاهتمامات التي كانت أساسية جدا لدى الرومانسية وفي «مقال عن التذوق» لألكسندر جيرارد نشر أيضا عام 1759، فصل يدرس مسألة ارتباط «التذوق بالعبقرية» ويذهب جيرارد إلى أن «إحاطة أو شمول الخيال» هي «الخاصية الأولى والرئيسية للعبقرية»[33]. ولتفسير عمل العبقرية يحيل القارئ إلى الباب الثالث من كتاب أكنسايد «متع الخيال». وفي عامي 1758 و1759 جيرارد منشغلا ببحث مطول عن العبقرية أتمه أخيرا ونشره عام 1774 تحت عنوان «مقال عن العبقرية». وقد مارس هذا المقال-مع «مقال عن العبقرية الأصيلة» لوليم دوف (1767)-تأثيرا بناء على الرومانسية يرجع إلى حد كبير لشهرته في ألمانيا. فقد شكلت نظرية جيرارد عن العبقرية نظرية يوهان نيقولاوس تيتن J. N. Teten عن القدرة على التعبير الشعري، وشكلت هذه نظرية كولردج عن الخيال الثانوي[34]. ولم يكن هناك مثال أكثر من ذلك حيوية للاتجاه من حركة التنوير الاسكتلندية إلى حركة «العاصفة والاندفاع» إلى الرومانسية الإنجليزية، ولكن ما هو السبب في هذه الشعبية التي نالها جيرارد في

ألمانيا؟ والإجابة عن هذا السؤال يقدمها تعليق لماح جدا على «مقال عن العبقرية» في «المكتبة الألمانية العامة». إنه كتاب رائع! ولب الموضوع الذي يتناوله أن العبقرية تعبر عن نفسها بصورة واضحة جلية في الابتكار الذي يتأتى عن الخيال، وهذا الخيال بدوره يعتمد على ترابط الأفكار (....) إن هذا العمل إنجاز عظيم. ومعظم الأمثلة مقتبسة من شيكسبير. ويقتبس جيمس إنجل هذا في كتابه عن «الخيال الخلاق» ويعلق قائلا إن «استخدام جيرارد للثقاة المعتمدين في الأدب كان مقبولا جدا، ولكن الأمثلة المأخوذة من شيكسبير أثبتت أنها أمثلة لا تقاوم»[35].

والعبقرية عند جيرارد تأتي من الداخل لا من الخارج، وهي قوة عقلية وليست وسيطا سماويا. وهو يؤكد أن «العبقرية في صميمها هي القدرة على الابتكار»[36]. (يقصد بالابتكار ما نعنيه نحن بالقدرة الإبداعية). ويسأل عن القوة العقلية التي تهب الإنسان هذه القدرة-أهي الحس أم الذاكرة أم الخيال أم الحكم ؟ ثم يختتم قائلا بأن الخيال هو مفتاح السر، ولو أن ملكة الحكم قد تساعد في إكمال وترتيب ما تم ابتكاره. وفي البدايات الأولى للكتاب تأكيد أن عبقرية شيكسبير تضعه على رأس الشعراء المحدثين، وعلى الرغم مما فيه من أخطاء عظيمة بقدر عظمة مواطن الجمال عنده، فعبقريته أعظم من عبقرية ميلتون بفضل «تفوق ابتكاره» (ص 13). والأخطاء التي يتحدث عنها جيرارد، تعزى إلى افتقار شيكسبير إلى الحكم-وهذا مثال آخر يبين كيف يمكن أن يقترن تأكيد «رومانسي» في ظاهره على الخيال والعبقرية بتحفظات اختص بها القرن الثامن عشر على خروج شيكسبير عن الذوق.

العبقرية عند جيرارد إذن تنشأ من الخيال. ولكن كيف يعمل الخيال؟ إنه يعمل من خلال التداعي: وهذا المبدأ يعالج في الجزء الثاني من المقال في فصول تحمل عناوين كهذه.. «عن المصادر الخيالية لضروب العبقرية» و«عن تأثير الانفعالات على التداعي» و«عن هيمنة مبادئ التداعي». وفي هذه الفصول نوقشت القضية باستخدام أمثلة مقتبسة من شيكسبير. ويستعين الفصل المكتوب عن الانفعالات بنخبة كبيرة من المسرحيات أثناء فحصه للكيفية التي ينشط بها العقل تحت وطأة الانفعال الشديد، ثم في تحليل عملية التداعي، تستخدم لغة المضيفة الآنسة كويكلي في الجزء

الثاني من هنري الرابع، وبومباي في مسرحية دقة بدقة كشاهد أولي بين[37]. و لا يقل تمركز مقال جيرارد حول شيكسبير إلا في الجزء الثالث الذي يعنى عناية أكبر بالفرق بين العبقرية في العلوم والعبقرية في الفنون الجميلة.

ويعتبر مقال دوف عن العبقرية الأصيلة [....] في الفلسفة والفنون الجميلة وفي الشعر على نحو خاص، أقل تعقيدا من الناحية السيكولوجية من مقال جيرارد، لكنه أكثر حماية في دعواه بأن الأصالة الشعرية هي أعلى شكل من أشكال العبقرية. ويرى دوف أيضا أن الخيال المرن المترابط شرط أساسي للعبقرية. وهو يربط مثل كثيرين من قبله، العبقرية الأصيلة بما هو خارق للطبيعة، ويرفع شيكسبير لأسمى منزلة لأنه «الكاتب الإنجليزي الوحيد الذي تجرأ بجسارة مدهشة على أن يقتحم بقوة حدود دولة منعزلة، ويكتشف أرض الأطياف والأشباح والأحلام»[38]. بيد أن إطراء هذه السمة المميزة للعبقرية الخلاقة وغير العادية، يسير جنبا إلى جنب مع النقد الذي يذهب إلى أن الطابع الغالب على كل مؤلفات شيكسبير هي «عظمة الخيال المفاجئة وجموحه وحماسته» (ص 162). ومعظم هذا هو المادة التقليدية للقرن الثامن عشر، بيد أن التأكيد المتكرر للخيال يحدد موقف دوف على أنه بشير آخر ل «الرومانسية». وتعليق كالتعليق التالي يشعرنا بأثر كولردج، يقول التعليق: «ليس الخيال هو تلك الملكة التي يستعين بها العقل للتفكير في أوجه نشاطه فحسب، بل هي أيضا التي تجمع الأفكار المتنوعة المنقولة إلى الإدراك عن طريق قناة الإحساس» (ص 6). وكل ما كان مطلوبا بعد ذلك هو استبعاد كلمات مثل «مفاجئ» والتخلص من الادعاء بأن شيكسبير كان يفتقر إلى الحكم، ولقد تم هذا التطور أخيرا في نقد شليجل، بل في نقد كولردج قبل كل شيء، حيث ظهرت بوضوح ولأول مرة، الوحدة الحقيقية لمسرحيات شيكسبير بفضل نظرية الشكل العضوي.

وهنا نصل إلى مفارقة، فزيادة تأكيد أن العبقرية هي جوهر الشعر كانت أمرا أساسيا لرفض الكلاسية الجديدة، غير أن معيار العبقرية كان يستخدم في كثير من الأحوال عذرا لتجنب التحليل. ومن الأمور التي لها دلالتها أن الكثيرين من نقاد القرن الثامن عشر وجدوا أنفسهم يلجأون إلى التنصل من عجزهم تجاه الشعر بقول قائلهم: أنا لا أدري[*20][39]. وفي

مدخل مذكرة وضع لها ت. م. ريزور عنوانا يساعد على فهمها-وهو «حكم شيكسبير مساو لعبقريته» ينتقد كولردج بقسوة عبارات كعبارة دوف «عظمة مفاجئة وجموح وحماسة» حيث يقول:

إنهم يتكلمون عن شيكسبير بوصفه نوعا من فلتات الطبيعة الجميلة، ماردا مبهجا، شديد الجموح في الواقع، وبلا ذوق أو حكم، ولكنه مثل البلهاء الملهمين الذين يبجلهم الناس تبجيلا-شديدا في الشرق، ويغمغم وسط أغرب الحماقات، بأجل الحقائق. وفي تسعة مواضع من عشرة ورد فيها اسمه المهيب وجدته يذكر مقترنا ببعض النعوت مثل «جامح»، و«مفاجئ»، و«غير متوقع» «وابن الطبيعة القح» إلخ... إلخ. ولو كان هذا كله صحيحا لوجب علينا أن نسلم به (...) ولكن لو كان كذبا فهو كذب خطر، لأنه يشجع على اللجوء لخداع الذات الخفي-ويمكِّن في الحال إنسانا مغرورا من التهرب من ازدراء قارئه عن طريق إطراءات عامة منمقة لشيكسبير، والتذرع بما قاله هو نفسه (أي شيكسبير) لمعالجة ما عجز عقله عن فهمه، وفشلت نفسه في الإحساس به، دون تحديد أي سبب أو إرجاع رأيه إلى أي مبدأ واضح[40].

إنه لأمر قاس وإن لم يكن مجحفا على أية حال أن يتهم بعض نقاد الكلاسية الجديدة بمحاولة الهرب من ازدراء قرائهم «بإطراءات عامة منمقة لشيكسبير». فلقد كان النقد الشيكسبيري الرومانسي جديدا-ويظل مفعما بالحيوية حيث يبدو الآن كثير جدا من مقالات القرن الثامن عشر فاقدا للحياة-لأنه كان غنيا بالعاطفة وتحليليا في الوقت نفسه. وكان لدى كل من كولردج وهازلت العقل الذي يمكنهما من الفهم والنفس التي تمكنهما من الإحساس بعظمة شيكسبير، ولقد كانا أول من تعقب الحركة العاطفية والشعرية، وانحسار الشعور وتدفقه، أي مبدأ البنية العضوية الجوهري للدراما الشيكسبيرية. وقد كان من مفارقات التجديد الرومانسي أنه مجد فن شيكسبير ولم يمجد عبقريته.

وتبطل هذه المفارقة لو تم الإقرار بأن العبقرية والفن ليسا خاصتين متعارضتين، وهذا هو الذي فعله أحسن نقاد القرن الثامن عشر. إن التصورات الخاطئة عن الفن والأصالة المبدعة هي التي تؤدي إلى تصور أنهما متعارضان. والفن الصادق يبزغ من الباطن وليس من فرض القواعد

أو الأشكال المحددة سلفا. ولقد خطا جيرارد خطوة إلى الأمام باقتراح أن جوهر الإنجاز الفني هو العبقرية، ليس بمعناها الغامض، وإنما بوصفها قوة خيال محددة، وإن كانت لا واعية. أما كولردج-الذي ألف بين أفكار تتنس (الذي تعلم من جيرارد) وشيلنج وكانْتْ وشليجل-فقد رأى أن الخيال إنما هو قوة عضوية موحَّدة. لقد أعيد إبداع شيكسبير من جديد، عبقريا وفنانا على السواء، يعمل بوعي عن طريق قوة هي أعمق من الوعي.

أما بالنسبة لقضية الأصالة، فإن موقف دوف منها يدل على خطأ في الفهم. فقد أدى به اهتمامه بالأصالة إلى نشر تكملة لمقاله المعنون «ملاحظات نقدية على كتابات أشهر العباقرة المبدعين في الشعر» (1770)، ادعى فيها أن العباقرة المبدعين بصورة كاملة هم فقط هوميروس وأوسيان وشيكسبير. ولقد تبوأوا هذه المنزلة لأفهم أولا وقبل كل شيء قد صنعوا أصالتهم بأنفسهم: فدوف يتناول «الأصالة» بمعنى «القدوم أولا» أو «السبق» الذي يعتبره العلامة المطلقة للأصالة الخلاقة ومن ثم للعبقرية. وموقفه أساسا يتبنى ما يمكن وصفه بالبدائية، وهو ناشئ إلى حد بعيد من الرواج الذي لقيته في الستينيات من القرن الثامن عشر «ترجمات» جيمس ماكفرسن[*21] لأشعار أوسيان المنشد الشاعر الملحمي الغالي المتجول. بيد أن هذا النوع من الأصالة لا وجود له في الفن.. فكل عمل يتوقف على أعمال سابقة وعلى التوقعات السابقة لجمهوره. ومبدعو دوف العظام ليسوا مبدعين بالمعنى الذي يذهب إليه، فهوميروس كان له أسلافه، بل إن هوميروس ربما يكون هو أسلاف نفسه، وذلك لو قبلنا أنه كان تراثا وليس فردا. ويمكن بصعوبة أن يوصف أوسيان بأنه مبدع، حيث إنه كان من صنع القرن الثامن عشر. و عبقرية شيكسبير لم تنشأ «من يد الطبيعة كما نشأت الإلهة بالاس من رأس الإله جوف[*22]، كاملة النمو تامة النضج»[41]. وقد قال كولردج إن العبقرية يمكن أن تلاحظ «في التفوق المتنوع للترجمة والانتقاء والترتيب»[42]. وقد بينت الدراسات المتعمقة الحديثة أن فن شيكسبير اعتمد على تمثل وإعادة تشكيل الأدب الموروث والتقاليد الدرامية.

ولست أريد أن أؤيد دعاوى كولردج على حساب نقاد القرن الثامن عشر، فهم لا يهيبون كلهم في إفاضة ب «العبقرية» وب «الأصالة» كخاصتين تستعصيان على التحليل. وناقد مثل الأسقف هورد يمكن أن يكون شكاكا

على نحو مؤثر كما هي الحال في المقطع التالي من «رسالته عن المحاكاة الشعرية» لعام 1751، حيث يوازن ما بين صور روميو والصور المشابهة عند هوميروس وفرجيل حين يقول:

انظري يا حبي، ما يخططه الحسود
الذي يشد وثاق السحب المتقطعة في الشرق الأبعد.
لقد انطفأت شموع الليل والنهار الجذل
يقف على أطراف أصابع قدميه فوق قمم الجبال الضبابية
(3- الأبيات من 7-10)

والقارئ بلا شك سوف يعلن للوهلة الأولى أن هذا وصف أصيل مبتكر. لكن لماذا؟ إننا لا نجد جزءا واحدا منه يتعذر علينا أن نتتبع أثره لدى شعراء آخرين [...] والصورة الأخيرة التي تستوقف القارئ إلى حد بعيد لا تختلف اختلافا جوهريا عما لدى فرجيل وهوميروس. [....] ولكن الاختلاف يكمن هنا، فتعبير هوميروس عن نفاد الصبر هذا تعبير عام، وكذلك تعبير فرجيل، ثم إنه جاء وفقا لما تطلبته المناسبة وبجهد أقل. أما تعبير شيكسبير فدقيق وخاص لأن نفاد الصبر موضوع أمامنا. وقد صور للعين في حالة وقوف على أطراف الأصابع [....] وهذه المقدرة-وهو ما يجب أن نعترف به-سمة من أوثق سمات العبقرية الحقيقية، ولو وجدناها بشكل عام عند أحد الكتاب، فقد نتجرأ ونعتبره أصيلا مبتكرا دون أدنى شك[43].

وينبغي أن يذكرنا هذا التحليل بأنه في حين كان مصطلح «النقد العملي» من ابتكار كولردج، فإن التكنيك (أسلوب الصنعة) كان يمارس في القرن الثامن عشر-تماما كما كان يمارسه لونجينوس-بوصفه وسيلة لتكوين أحكام قيمة وتحديد الخصائص الدقيقة للعبقرية والأصالة.

وقد أصبحت العبقرية هاجسا رومانسيا لأنها كانت التصور الذي يبدو أنه يكفل الفردية. وهي وفقا لما يقوله توماس ماكفرلاند «نظير للتفرد ومطمح أمل الفرد على الدوام حتى وإن لم تتحول إلى واقع[44]. وربما يكون هاملت هو النموذج الأول للوعي الفردي، لكن شيكسبير لم يكن هاملت. ولو كان أي شيء أصلا فقد كان هو النموذج الأول للجماعية وليس للفردية. لقد عاش-ولا يزال يعيش-مع جماعة الفنانين (أو-وفقا لتعبير هازلت-وسط أرستقراطية الأدب). ونحن لا نعني بشيكسبير شخصا بل نعني به كيانا

مؤلفا من أعمال، وذلك الكيان قد تشكل عن طريق أفراد عديدين-عن طريق أوفيد وغيره ممن سبقوا شيكسبير، وعن طريق مارلو ومن تقدم عليه من المسرحيين الآخرين، وعن طريق الممثلين في فرقته والجمهور، الذي لا تتم أي مسرحية دونه. وفضلا عن ذلك فإن القيمة الحقيقية لشيكسبير هي أنه لا يمكن حصره في حياة وليم شيكسبير. فهو-كما أدرك صديقه جونسون-«لا ينتمي لعصر وإنما لكل العصور»، فمجتمعه يمتد لحياته بعد الموت ولمكانه في الحياة الثقافية اللاحقة وتأثيره على حياة اللاحقين من القراء والكتاب والمترددين على المسرح ووضعه كشاعر قومي. إنه يعيد كلمة عبقرية إلى أصولها، إلى فكرة المعبود الحارس: إنه يتحكم في هويتنا القومية ومفهومنا عن الأدب على السواء. لقد أصبح شيكسبير «عبقري جزيرتنا»، كما أصبح كذلك عبقري الفن، وليس العبقري العاري عن الفن.

الهوامش

(*) هو صمويل جونسون مؤلف معاجم وناقد ومحدث إنجليزي من القرن 18 (المترجم).

(*1) هنري فيلدنج روائي وكاتب مسرحي إنجليزي عاش في القرن الثامن عشر(المترجم).

(*2) بنيامين جونسون كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي (1572- 1637) طور كوميديا الفكاهة (المترجم).

(*3) مارك أكنسايد (2721- 1770) شاعر وطبيب إنجليزي له بخلاف متع الخيال «ترنيمة إلى حورية الماء» وأشعار أخرى (المترجم).

(*4) مع أن عبقرية يوسف أديسون و تأثيره يتجليان في مقالاته الساخرة قبل كل شيء، فإن هذه المأساة المملة قد نجحت في أيامها (ألفها سنة 1713) نجاحا هائلا، ولقيت الاستحسان والترحيب من زعماء ثورة الاستقلال الأمريكية-مثل جورج واشنطن-وربما يرجع ذلك النجاح إلى الأفكار السياسية التي تضمنتها وعبرت عن ظروف العصر، والغريب أن أديسون الذي وضع بذور فطرية الخيال والإبداع على مثال شيكسبير، قد التزم من الناحية العملية بالقواعد المتزمتة للكلاسية الجديدة، كالوحدات الثلاث في هذه المسرحية (المراجع).

(*5) توماس وارتون (1728- 1790) مؤرخ أدبي وناقد وشاعر إنجليزي، وهو شقيق للناقد الأدبي يوسف وارتون، وكان أبوهما توماس الأكبر أستاذا للشعر في أكسفورد، كما كان ينظم الشعر (المترجم).

(*6) توماس ريمر (1641- 1790) من علماء الآثار الإنجليز وناقد أدبي (المترجم).

(*7) فرانك ريموند ليفز (1895- 1978) ناقد أدبي إنجليزي (المترجم).

(*8) وليم هازلت (1778- 1830) ناقد إنجليزي ومن كتاب المقالات، ومن بين أعماله شخصيات مسرحيات شيكسبير (المترجم).

(*9) وليم كولينز (1721- 1759) شاعر غنائي إنجليزي (المترجم).

(*10) اسم مسرحية لشيكسبير يعود تاريخها إلى عام 1609 (المترجم).

(*11) ألليجرو L' Allegro اسم لقصيدة كتبها ميلتون عام 1632، والعنوان بالإيطالية ومعناه «الإنسان المرح» وهي ابتهال إلى ربة المرح أن تسمح للشاعر بالحياة معها على أن يبدأ وسط المشاهد الريفية البهيجة ثم وسط مشاهد المدن المعلقة وهمهمة الناس المتصلة (المترجم).

(*12) وليم وردزورث (1770- 1850) شاعر إنجليزي، احتفى بالطبيعة وتعتبر قصائده العاطفية أول نموذج للشعر الرومانسي الإنجليزي (المترجم).

(*13) إحدى روائع شيكسبير، وهي تراجيديا انتهى من كتابتها فيما يقال عام 1606، وظهرت أول طبعة لها عام 1623 (المترجم).

(*14) الصحة مفهوم انتشر في الآداب الأوروبية في كل العصور التي كانت تعتبر الآداب الكلاسية مثالا لها. وأساس الصحة، الاتساق مع معيار أو قاعدة في الإنشاء الأدبي أو التعبير اللغوي-عن معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة (المترجم).

(*15) دافيد جاريك، ممثل إنجليزي ومدير مسرح، عاش في القرن الثامن عشر (المترجم).

(*16) كاتو تراجيديا كتبها أديسون عام 1713- راجع الهامش السابق عنها (المترجم).

(*17) الأول هو صمويل تيلور كولردج (1772- 1834) شاعر رومانسي وناقد إنجليزي. والثاني هو أوجست فلهلم فون شليجل (1767 ـ1845) ناقد رومانسي ألماني اشتهر بترجماته لشيكسبير(المترجم).

(*18) العضوانية ترجمة للكلمة الإنجليزية Organicism وهي النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحي كلها بوصفها نظاما متكاملا-راجع المورد لمنير البعلبكي (المترجم).

(*19) المقصود بالوحدات هنا الأسس! الثلاثة للبناء الدرامي المأخوذ عن فن الشعر لأرسطو، وهي وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمن (المترجم).

(*20) هذه عبارة فرنسية نصها «Je ne sais quoi» (المترجم).

(*21) جيمس ماكفرسن شاعر اسكتلندي ومترجم من القرن الثامن عشر، نشر شعرا ادعى أنه مترجم عن أسطورة المنشد المتجول والشاعر الغالي اوسيان. راجع الهامش السابق عن التأثير الهائل لهذه الترجمات المنحولة (المترجم).

(*22) بالاس اسم آخر للإلهة أثينا، إلهة الحكمة العذراء والفنون، وتحكي الأساطير أنها ولدت من رأس زيوس. أما جوف فهو اسم آخر للإله جوبيتر (المترجم).

5 جوته والعبقرية

مايكل بدو

أدت فكرة العبقرية في إنجلترا في منتصف القرن الثامن عشر وظيفتين بارزتين، فقد أتاحت للتقليديين تبني ظاهرة شيكسبير دون تحامل على المعتقد «السلفي» المحافظ للكلاسية الجديدة، وقدمت للمجددين السلاح الذي يهاجمون به نفس هذه الكلاسية. الوظيفة الأولى نجدها في مقال أديسون في العدد المائة والستين الشهير من مجلة (اسبكتاتور)، والثانية في كتاب أدوارد يونج «آراء حول الإبداع الأصيل». أما أديسون فإنه يحاول التسليم بإنجازات «العبقرية الفطرية» لدى شيكسبير وهوميروس وبندار وشعراء العهد القديم، دون هدم المثل الأعلى للكلاسية الجديدة، وهو العبقرية القائمة على التمكن من الصنعة التي قام ممثلوها «بتشكيل أنفسهم حسب قواعد معينة، وأخضعوا روعة مواهبهم الفطرية لتصويبات الفن وقيوده»[1]. ويؤدي يونج نفس ذلك الدور الهدام بالتخلي عن الفعل المتوازن، وبإنكاره وجود أي علاقة للعبقرية بالصنعة الفنية، يحول قضية أديسون الخاصة «بالعبقرية الفطرية» إلى نموذج مطلق، «فالعبقرية هي المعرفة الكامنة في الفطرة، وهي

بأكملها شيء خاص بنا»[2]، أما الشكل والنظام في الفن فإنهما ينبثقان من عمليات تقوم على الحدس، ومن ثم كان نتاج العبقرية مختلفا اختلافا جذريا عن فنون الصنعة التي تتم باستخدام المهارات المكتسبة بهدف تحقيق غرض ما. هذان الموقفان كلاهما كان جزءا من بحوث نقدية مستقرة مرتبطة بتقليد أدبي حي. ولكن الأمور كانت مختلفة في ألمانيا في ذلك الحين، وكان الموضوع الرئيسي الملح هو غياب الثقافة الأدبية القومية وآفاق تكوين هذه الثقافة. وكان هناك إجماع في الرأي على أن هناك شيئا خطيرا مفتقدا في الحياة الثقافية الألمانية، وأن ثمة رغبة عامة شديدة في أدب ألماني قومي، ترتكز على طموحات سياسية واجتماعية عامة. وكانت كلمة «ألماني»، في هذه المرحلة تعني أدبا في لغة الطبقة الوسطى، في مقابل الثقافة الفرانكفونية المتفرنسة لطبقة النبلاء الألمانية المسيطرة. وكانت «القومية» تعني الأعمال، التي تؤكد على الوحدة الثقافية لكل المتحدثين بالألمانية، رغم انقسام الأمة إلى دويلات مستقلة متعددة[3]. وإلى جانب الاتفاق على أوسع نطاق على الحاجة إلى القيام بشيء ما، وجد على قدم المساواة اقتناع عام بأن تكوين أدب قومي إنما هو عمل ممكن. وكانت المسألة ببساطة هي تحديد مقاييس ملائمة وتحقيقها، لكن الإجماع هنا أخفق للاختلاف الشديد على ما كان ينبغي عمله.

وفي بداية الثلاثينيات من القرن الثامن عشر، دافع جوتشيد[*] في ليبتزج عن تقليد الدراما الكلاسية الفرنسية الجديدة، وسرعان ما دخل في جدال مع بودمر وبرايتنجر[*1] المنظرين السويسريين اللذين كانت وسيلتهم هي بعث الأدب الألماني من خلال الملامح الشعرية الدينية، متخذين من ميلتون مثالا يحتذي. وعندما بدأ النصف الثاني من ذلك القرن صرح لسينج[*2] بأنه يوافق جوتشيد على وجوب أن يكون المسرح هو مجال الأدب الجديد، لكنه أدان بشدة دفاعه عن نماذج الكلاسية الفرنسية الجديدة. وكان شيكسبير هو البديل الذي قدمه كنموذج أقرب ما يكون إلى الثقافة الألمانية، ولو أنه في الحقيقة اعتمد على عناصر في مسرح فرنسا المعاصرة، وخاصة أعمال ديدرو[*3] التي كانت مشربة بروح إنجليزية، إلى حد أنها حملت طابع تأثير ريتشارد سن[*4] على الحبكة والشخصية والموضوع.

وحتى هذه المرحلة، اشتركت جميع الحلول المتنافسة في افتراض أن

مفتاح التجديد الثقافي يكمن في تقليد أحد هذه الأنماط، وأن آراء يونج هنا كما فسرها هامان[*5] أولا ثم تلميذه هردر بعد ذلك، قدمت مدخلا مختلفا اختلافا أساسيا، فلقد استمد هردر من يونج برنامجا لإنشاء أدب قومي ألماني، جعل من تمثل النمط الأجنبي أمرا غير ضروري. وليس هذا فقط، بل إنه اعتبره في الواقع ضارا، حتى أن المؤيدين لمثل هذه الأنماط قد يتعرضون للوم على فشل محاولاتهم في إنشاء ثقافة قومية. وقد أشار هردر إلى شعر العهد القديم وإلى هوميروس وبندار وشيكسبير (وأوسيان[*6] بالطبع) لا كنماذج تحاكى، ولكن كأمثلة لأعمال ظهرت للوجود عندما تم تجنب كل أنواع المحاكاة. وكانت كل هذه الأمثلة عن العبقرية الأصيلة لما يقول هردر، ذات توجه بعيد عن الحضارة، إذ كانت تعبيرات فطرية عن الإحساس القوي، ولا علاقة لها بالتعلم أو بالثقافة المكتسبة. ولقد حثّ هردر رفاقه من أبناء وطنه على أن يهجروا محاولات تقليد الأعمال الأجنبية، وأن يتركوا جانبا المواضعات الاجتماعية والأدبية، وأن يكون حديثهم من القلب مباشرة. واعتقد هردر أنه لو تم تحطيم قيود الأنماط الأجنبية وأغلال الصنعة المدعية، لبعث التعبير الذاتي المكثف الناتج عن هذا حياة جديدة في الأدب الألماني. ولقد أعلن دعوته قائلا: احتفظ بهويتك دون خوف (حيث إن الاحتفاظ بالهوية وما يتضمنه ذلك من اعتزاز الفرد بانتسابه إلى أمته، هو من أعظم إضافات هردر المتميزة إلى فكرة العبقرية الأصيلة) فكل ما تحتاج إليه أو تحتاج إليه ثقافتك القومية، سوف يتاح لك في قول عفوي معبر يلهمك في حماسة متقدة. وبدلا من وضع برنامج تعليمي، قدم هردر أملا في خلاص للثقافة الألمانية، أملا مليئا باللهفة على مجيء عبقري أصيل ذي شخصية وإرادة قوية يقتحم قيود تراث بال. وقد وجد هردر هذا المخلص في شخص جوته.

التقى هردر بجوته عام 1770، حين كان هذا طالبا يدرس القانون بجامعة ستراسبورج، وهو في الواحدة والعشرين من عمره. وكان قد كتب شيئا من الشعر اللماح، وإن كان تقليديا إلى حد كبير. وقد فتح هردر عيني جوته على قوة الشعر الشعبي وشجعه على الاطلاع على هوميروس وشيكسبير والإنجيل كأمثلة للتعبير القوي البسيط الواضح عن التجربة المكثفة، كما شجعه على جمع الأغاني الشعبية من ريف الألزاس. ولفترة من الزمن كان

جوته متحمسا لنظريات هردر يتقبلها دون نقد، كما كان يقلد دون تحفظ أسلوبه النثري المتدفق. ولكن أهم من ذلك بكثير أن إطراء هردر للعبقرية الأصيلة وما تضمنته عن طبيعة الشاعر، قد أدت بجوته إلى اكتشاف موهبته الحقة، وصوته الشعري الخاص. لقد بدأ بنوع من الشعر جديد تماما في خلق تقليد أدبي قومي، فشلت جهود المنظرين في تحديده. وقد ظهر أول تعبير نظري عن ولاء جوته لأسلوب هردر ونظرياته في مقال له بعنوان «فن العمارة الألمانية» (8 /16-26)[4] نشر أول ما نشر دون توقيع في نوفمبر 1772. ومن المحتمل أن يكون قد كتب-أو على الأقل جزء منه-في العام السابق على ذلك، أي في نفس الوقت الذي ظهرت فيه بواكير أول قصائد غنائية متميزة لجوته. وقد أطرى المقال العبقرية الأصلية التي تمثلت في أسلوب بناء كاتدرائية ستراسبورج، وقدمها بوصفها مثالا فائقا على الفن المنبعث من الروح القومية الألمانية. وقد أصبح فن المعمار الذي أشاد به جوته وهاجمه بقسوة نقاد الكلاسية الحديثة باعتباره مثالا على الخشونة التيوتونية، أصبح يلائم تماما الاعتداد بالنفس بوصفه مظهرا للفضائل الألمانية الحقيقية. وبرجوع جوته بعد ذلك بسنوات كثيرة إلى هذا الجزء من سيرته الذاتية، شعر بالأسف لانقياده لنموذج هامان وهردر الذي غلف أفكاره «في سحابة ضبابية من الكلمات والعبارات التي حجبت عني وعن الآخرين ذلك النور الذي كان قد أشرق علي» (10/556-557)[*7]. لكن أسلوب هردر لم يكن هو وحده ما تبناه جوته. وسوف يشق علينا أن نجد أي شيء في هذا المقال لم يكن هردر نفسه يستطيع أيضا أن يقوله. فالمبادئ العامة والتقاليد الفنية-كما يعلن جوته-ليست منبتة الصلة فقط بالعبقرية، بل إنها في الحقيقة ضارة بها، فهي «تقتل الناس ذوي الإحساس الصادق» و«تعوق كل طاقة للمعرفة أو النشاط» (13/18-19). إن الفن الحقيقي ينبع من «شعور[*8] مكثف متفرد ذاتي تلقائي»، وهو «لا يكترث فقط بكل ما يشذ عن ذلك بل يتجاهله»، وهو لنفس هذا السبب «كلي وحيوي» و«تأثيراته طاغية» (13/24)[*8]. وفن العمارة «الألمانية» (يعني القوطي) وكذلك فن العمارة «الأجنبي» (وكلمة أجنبي التي يستخدمها جوته هنا يشير بها إلى فرنسا قبل كل شيء) هو فن رديء، لأنه يحاول تقليد العصور القديمة دون أن يكون لديه الشجاعة على تحقيق هويته.

ولكن ليس الأسلوب الذاتي القومي «المميز» لكاتدرائية ستراسبورج هو فقط الذي يحدد مكانتها كعمل من أعمال العبقرية، إذ إنها بجانب هذا تتسم بالوحدة القائمة على الحدس، وهي الوحدة التي يعتبرها جوته العلامة الأساسية المميزة للعمل العبقري، مفسرا بذلك الهيمنة المباشرة التي يقول إن الكاتدرائية فرضتها عليه لحظة أن شاهدها: «غمر نفسي انطباع كبير طاغ، وبتفاصيلها المتناغمة التي تبلغ الألف استطعت أن أتذوقها واستمتع بها، ولكني لم أتمكن من فهمها وتفسيرها» (21/13). إن هذه العبارة تحتوي على حجة متميزة، أو تحتوي على الأصح على رفض للحجة التي شارك جوته فيها هردر في كتاباته المبكرة عن موضوع العبقرية. فمن يونج استمد هردر وجوته الاعتقاد بأن الإبداع الفني الحقيقي فطري، لا لأنه لم يتطلب تثقيفا واعيا، بل لأنه شارك في الحفاظ على انتظام الطبيعة، وتوقعا لتهكم الكلاسية الجديدة وزعمها أن النظام العقلي الواعي هو وحده الذي يمكنه أن يفوض نظاما على أعمال الخيال، ذهب المدافعون كل عن العبقرية الأصيلة إلى أن الخيال المبدع نفسه مشرب بمبادئ تنظيمية داخلة في نسيج إنتاجه بطريقة تلقائية. ومع ذلك فلو أردنا التماس دليل يوضح طبيعة هذا النظام الداخلي، لوجدنا أنفسنا بعيدين عن الوصول إلى أي نتيجة. ومن الواضح أن الشكل الذي يخضع لمعايير الكلاسية الجديدة يمكن تحديده ووصفه بسهولة، لكن ليس معنى هذا أن الشكل الذي تم إبداعه دون لجوء إلى الصنعة الواعية يتحدى بالضرورة كل وصف وتحليل وعلى كل حال، فإن جوته صاحب هذه المقالات المبكرة لا يفترض فقط، بل إنه يؤكد بشدة، أن الوحدة الشكلية للأعمال العبقرية يمكن استيعابها فقط عن طريق الحدس التلقائي، كما يجعل من روعة الإنجاز الشكلي المزعوم علامة على قيمة تلك الأعمال[5].

وفي كتابات جوته النقدية لتلك الفترة المبكرة، تقترن التأكيدات الخطابية والانفعالية بالرفض العنيد لإثبات دعاواه الحماسية. فمثلا في مقال يرجع تاريخه إلى حوالي سنة 1775 نجد جوته يعود إلى الزعم بأن الأعمال العبقرية تتسم بما يسميه «الشكل الباطني»، الذي يقول عنه إنه «لا يمكن الإمساك به بشكل ملموس، بل يجب أن يتم الإحساس به» (13/47-48). ومصطلح «الشكل الباطني» ربما يأتي في الواقع من كتابات شافتسبري[*9] عن الجمال،

وهي التي عرفها هردر أيضا وأوصى جوته بالاطلاع عليها. ولكن ارتباط نشأة هذا الشكل الباطني وإدراكه بأعلى ذرى الانفعال، إنما يأتي إلى حد ما من أخلاقيات شافتسبري المهذبة، وهو أيضا بعيد عن الأصول الأرسطية للفكرة، ذلك أن سمات الكائنات العضوية الحية التي جعلت أرسطو يعزو إليها «كمالاً أول»[*10]، يمكن أن تحدد وتوصف بسهولة. ولكن جوته هنا يواصل النزعة اللاعقلانية المتطرفة في كتابات يونج وهامان وهردر. ولقد كان لمثل هذه الكتابات قيمة ملهمة لمعاصري جوته، ولكن إصرارها العنيد من الناحية النظرية والمنهجية على تبرير تحمسها، جعلها تلقي ضوءا ضئيلا على طبيعة العبقرية.

وجوته الشاب، كمنظّر لموضوع العبقرية، يعد ذا فائدة ضئيلة. والسبب الحقيقي في جذبه لانتباهنا يكمن في نبوغه كأديب، وفي كتاباته الإبداعية التي عاصرت الاختلافات حول مفهوم العبقرية وجسدت فهمه هو لها. وعندما بدأ جوته البحث عن صوته الشعري بإرشاد هردر، أمكن تسمية هذا الصوت أيضا بصوت أمته، بمعنى أنه أظهر-لأول مرة منذ ترجمات لوثر للإنجيل-القدرة التعبيرية التامة للغة الألمانية العادية وتوسع فيها، وذلك بغير أن يلجأ إلى تزويقها ببراعة الصنعة الفنية أو الحيل البلاغية أو الزخارف المتباهية المكتسبة عن طريق التحصيل. وقصائد جوته الغنائية التي ترجع إلى منتصف عام 1770، وهي التي يحتفي فيها بالحب والطبيعة، ليست في الحقيقة أبعد عن الصنعة من مسرحيته الأولى (جوتس ذو القبضة الحديدية)[*11] التي كتبها أولا عام 1771، ثم أعاد كتابتها، لأن الصياغة الأولى لم تكن تلقائية بدرجة كافية. فلقد قاما على مجموعة منوعة من التوجهات الشكلية التي لم تكن مستحيلة على التوصيف النقدي، كما كان من الممكن أن يدعى جوته كاتب المقالات المنظر النقدي، رغم أنهما يدينان بالقليل أو لا يدينان بشيء إلى المعايير الأدبية السائدة في تلك الأيام. وبجانب قصائد الحب والطبيعة الغنائية نجد جوته في النصف الأول من عام 1770، يكتب سلسلة من القصائد التي تعبر عن إحساسه بالقوة الإبداعية المنطلقة من خلال مجموعة من الشخصيات أو الأقنعة المسرحية. ففي بروميثيوس (1/320-321) يتباهى العبقري المارد بقوته الإبداعية ويحتقر مطالبة زيوس بعبودية الخلق له، مما لا يليق إلا بالأطفال والحمقى

والشحاذين. وفي قصيدة «جانيميد» (322/1) يسلم العبقري نفسه-وهو العابد العاشق للطبيعة-لأحضان زيوس مختلف عن زيوس المعروف تمام الاختلاف، إذ يتخيله الآن في صورة الألوهية المتغلغلة تغلغلا شاملا في عالم يتصوره الشاعر على أساس اعتقاده في وحدة الوجود. وفي أنشودة مدح محمد «ﷺ» (1/304-305) التي قصد بها في مرحلة من المراحل-مثلها في ذلك مثل قصيدته (الدرامية) عن بروميثيوس أن تكون جزءا من عمل درامي (لم يتمه أبدا)، في هذه الأنشودة يشبِّه العبقري، بوصفه ذا تأثير خارق على أتباعه، بنهر عظيم يجذب القوة الكامنة في الجداول الأصغر، ويصل تدفقها بتدفقه، وهو يدفعها بقوة إلى المحيط الشامل الذي هو منبعه ومصبه. وهي استعارة أخرى للقوة الباطنة المقدسة، والتي تفترض هذه القصائد أنها هي القوة المحركة وراء القدرة «الإبداعية» بوجه عام، سواء كانت فطرية أو كانت فنية راجعة إلى الصنعة. وفي قصائد أخرى من نفس الفترة يتخذ جوته شخصية المصور الذي يضع إحساسه الخاص بالإبداع الجياش في مقابل نزوات النقاد وحذلقة الأدعياء. ونخص بالذكر القصيدة الموجهة إلى «العارفين بالفن ومحبيه» (389/1) التي تعبر عن إحساس الفنان بالتفوق بوجه خاص على أولئك الذين يشاركونه إحساسه بدفء الطبيعة النابض، وبهجته بالفن العظيم، لأنهم يفتقرون إلى «قوة المبدع المفعمة بالحب» التي يشعر بها في داخله، كما أن استجابتهم للجمال لا تصدر عن «الإحساس المتمركز في أطراف البنان»، ذلك الذي يجذبه نحو إبداع جديد خاص به. لكن جوته يتحدث أيضا دون لجوء إلى مثل هذه الشخصيات، وخاصة في أنشودته «الجواب وسط العاصفة» (1/313-317) التي يمكن وصفها بأنها متأثرة بأشعار بندار، والتي يتغنى فيها بكفاح العبقري للإبقاء على وجه الإبداع المتوقد في داخله وسط المطر والوحل في عصر البلادة الروحية[6].

وفي عام 1773 نشر جوته النسخة المنقحة من مسرحية «ذو القبضة الحديدية»، التي كانت أكثر «تلقائية»، وهي مسرحية مضادة للنزعة الكلاسية الحديثة في بنائها، وتقدم نظرة شاملة (بانوراما) للحياة الألمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر، وقد نسجت في مشاهد متصلة ومتتابعة عن حياة وموت جوتس، هذا البارون التيوتوني اللص ذي القبضة الحديدية

والقلب الذهبي والعبارات التي بلغت من الجزالة حدا جعل جوته يعدل فيها كثيرا في مراجعاته المتأخرة للنص. وكانت هذه المسرحية مسؤولة أكثر من أي شيء آخر عن انطلاق حركة «العاصفة والاندفاع»، هذه الصيحة الجديدة في عبادة العبقرية الأصيلة، والتي زاد من ضيق جوته بها أنها بدأت بعد ذلك تبدد نفسها بشكل واسع في سلوك فوضوي، ومعارك مفتعلة، وفي الكتابة المسرحية الفجة التي كان يتعذر عرضها على المسرح. وشهد العام التالي وهو عام 1774 كتابة ونشر «آلام فرتر»، التي يمكن النظر لشخصيتها الرتيسية على أساس أنها شخصية أخرى مقنعة، استكشف جوته من خلالها مظهرا جزئيا خاصا من مظاهر العبقرية. وفرتر نفسه يتعبد التلقائية في كل الأمور، هذه التلقائية التي لا تنفصل عن فكرة العبقرية الأصيلة. أما ما يجعل الرواية تلقي ضوْا أخاذا على فكرة جوته عن العبقرية الأصيلة، فيتمثل في تلك الحقيقة البسيطة وهي أن تجنب فرتر لكل تدبر وعقلانية هو الذي يؤدي به إلى الموت. ومن هذا الجانب المهم بالذات يوضح فرتر أن جوته كان قد بدأ بالفعل يبتعد عن هردر، الذي كان من رأيه أن الشعور الطبيعي حقا، الذي يصقل ويهذب بصورة جادة ومستمرة، لا يمكن أن يعرض الإنسان ولا أن يتعرض هو نفسه لأي ضرر.

وقبل أن يقابل فرتر «لوته»[*12] ويركب متن قصة الحب الرومانسية التي أحكمت قبضتها على أوروبا في القرن الثامن عشر، نجده يكتب عددا من الرسائل التي تثبت أن لوته وحبه لها كانا حادثا عرضيا ولم يكونا السبب الرئيسي في سقوطه. لقد كان السبب الجذري هو الطبيعة الخاصة لحساسيته. وتظهر إحدى هذه الرسائل التمهيدية فرتر وهو يمر خلال سلسلة لافتة من الانفعالات، فهي تبدأ بالتعبير عن بهجة صافية، وتنتهي بنبرة يأس متوقع، والمركز بين هذين الحدين المتناقضين، هو النقطة التي لا تتكافأ عندها الحساسية الحادة المتطرفة مع القدرة على التعبير الإبداعي، حيث يدرك فرتر أنه لا يستطيع تقديم تعبير ملائم لمدى وشدة مشاعره. ويعزو فرتر الابتهاج الصافي إلى نوع من الإحساس، الذي يشبه الوجد بالاتحاد مع الألوهية الكامنة في قلب الطبيعة، فهو يقول لمن يراسله «إنني جد سعيد، يغمرني تماما الإحساس بالوجود المسالم الهادئ، إلى حد أن فني يعاني من ذلك، ولم أستطع عند هذه اللحظة أن أرسم مطلقا ولا حتى

مجرد خط. ومع هذا لم أشعر أنني أعظم مصور كما شعرت في أمثال هذه اللحظة» (270/4). ولابد أن قراء جوته الأول قد تعرفوا هنا على إشارة ضمنية لفقرة من مسرحية «إميليا جالوتي» للسينج، كثيرا ما تعرضت للمناقشة، وهي المسرحية التي يقال لنا، بشكل غامض، إنها كانت مفتوحة على مكتب فرتر عندما أطلق الرصاص على نفسه. وتوضح هذه الملاحظات أن فرتر كان في البداية يوحد بين حساسيته الفنية وبين تفتحه المباشر على الطبيعة.

بيد أن فرتر يدرك بعدئذ أن عجزه عن التعبير الملائم عما يشعر به ليس مجرد دليل على قصوره الفني، وإنما هو حزن فاجع يشبه أن يكون تهديدا لوجوده. إنه يقول «آه لو استطعت أن تعبر عن كل هذا. أن تنفث على الورق الحياة الغامرة الدافئة في داخلك، فتبدع هناك مرآة لنفسك تماما كما أن نفسك مراة للألوهية المطلقة» (271/4). وهو يكتشف أنه لا يستطيع أن ينتقل من التلقي إلى الإبداع، والنتيجة كما يعلنها في تغير مفاجئ لاتجاهه الانفعالي قبل أن نتوقف الرسالة، هي «أنه يشعر بأن ذلك يدمره تدميرا-وبأن روعة كل هذه التجليات تقهره قهرا». وتظهر شدة الإحساس التلقائي هنا كأنها تهديد لاستقرار النفس وتكاملها، وهو تهديد لا يمكن تفاديه إلا بتوجيه الحساسية في مجرى القدرة الإبداعية، وهي القدرة التي لا يمتلكها فرتر، أو يفشل في ممارستها.

وسواء أكان المقصود بافتقار فرتر إلى القوة الإبداعية يعني فشلا، يستحق اللوم، أم يعني عيبا مقدراً. فهناك إيحاء واضح بأن الحساسية والقوة الإبداعية ليستا-بصورة خالية من الإشكالات-جزءاً من عملية واحدة مأمونة. فالعملية الإبداعية تبدو كأنها دفاع النفس الواعية ضد قوة حساسية التلقي القاهرة التي تعتبر في جوهرها قوة معادية، وهي فكرة تقطع طريقا طويلا في اتجاه هدم الفكرة الرومانسية للعبقرية، وهو ما قام به تحليل نيتشه لدافعي الإبداع، وهما الدافع الأبولوني والدافع الديونيزي. وليت هذه النقطة الأساسية الوحيدة في الرواية التي تجعلنا نفكر في نيتشه: فالموضوع الذي يتكرر المرة تلو المرة أن السعادة مرتبطة بالوهم، وأن إدراك الحقيقة مرتبط بالتعاسة والشقاء، هذا الموضوع يبلغ ذروته في حكاية المجنون الذي كان يشعر بأي قدر من السعادة في الوقت الذي يشتد فيه

إحساسه بالخبل والاغتراب عن الذات (350/4)، أي حين يكون بعيداً عن ذاته كما تقول أمه. وكان لبعض الاستعارات التي يستخدمها فرتر للإيحاء باعتقاده «العبقري» في «التلقائية»[*13] دلالات بعيدة كل البعد عن أن تكون إيجابية على نحو ينفي عنها الشك. أما احترام «القواعد»-فيما يذهب إليه فرتر في أحد مواضع الرواية-فهو يدمر الشعور الصادق بالطبيعة والتعبير الصادق عن هذا الشعور:

«أواه يا أصدقائي! لماذا يتفجر سيل العبقرية بمثل هذه الندرة؟ ولماذا يهدر بهذه الندرة في موجات شاهقة ويهز أعماق نفوسكم المندهشة؟ يا أصدقائي الأعزاء، فوق كلا شاطئيه يسكن الرفاق الذين ينعمون بربابطة الجأش، أولئك الذين ستتهدم بيوتهم الصيفية وأحواض التيوليب وما حولها من مساحات مزروعة بالكرنب، والذين سيتخذون من أجل هذا ما يلزم من إجراءات في الوقت المناسب لدفع الخطر الذي يتهددهم عن طريق السدود وتحويلات مجاري المياه» (4/277-478).

ولاشك أن فرتر يقصد باستعارة النهر تنميق تفضيله الشعور التلقائي على التفكير العقلاني المنظم، ولكن الاستعارة في الحقيقة تقيّد فكرته، بل إنها تقوضها تقريبا، دلك لأن «تيار العبقرية الجارف» الذي يثني عليه فرتر باعتباره تجليا للطبيعة الحية يوصف أيضا من خلال صورة ذهنية تتضمن معنى الدمار والموت، أما ما يستنكره فهو مرتبط بصورة ذهنية للنماء والحياة المسالمين وإن كانا غير مثيرين. وتبرز العبقرية هنا كقوة أولية يحرص أولئك الذين يفضلون العيش في أمان على الفناء بطريقة مثيرة، على حماية أنفسهم منها. و«القواعد» التي تتحكم في العبقرية هنا هي البناءات المطلوبة للاستمرار في البقاء، وليست هي العوائق التي تحول بين الجبناء وبين الحياة الطيبة. وتظهر قوة العبقرية بوصفها عدوا للأنانية المغلقة أكثر من كونها تعبيراً رقيقا مباشرا عن طبيعة الفرد الحقيقية. إن جوته لم يعد بعد ذلك أبدا إلى تصوير العبقرية تحت هذا الضوء المثير للشك، رغم أن الفكرة التي ترى أن «الشاعر» بمعنى من المعاني هو عدو «الإنسان» الذي يسكن نفس الجسد، فكرة تظهر بشكل واسع في مسرحية توروكواتوتاسو. كما أن قرب الطاقة الإبداعية من القوى المدمرة متضمن في موضوع فاوست بأكمله، وصريح في عدد من أحداثها العرضية. والأمر الذي كان على فرتر

أن يوضحه توضيحا تاما، هو أن جوته حتى وهو في قمة عبادته غير المتحفظة للعبقرية الأصيلة، كات بالفعل مهتما بمشكلة ربط التلقائية بنظام أرحب. ولا جدوى من تتبع التغيرات اللاحقة في آرائه، كما يصورها النموذج المألوف للفتى الأهوج الذي يتدهور ويصبح رجعيا عجوزا، فهذه الفكرة لن تنصف أي مرحلة من مراحل تطور جوته، كما أنها تحجب أعمق المعاني الفلسفية المتضمنة في افتتان جوته بالعبقرية والتي سأعود إليها فيما بعد.

وفي أثناء العقد الأول من حياة جوته في فيمار (حوالي 1776-1786) خضعت مجموعة الأسئلة والإجابات التي ربطها بفكرة العبقرية لتغير مهم، دعمته رحلته إلى إيطاليا من عام 1786 حتى عام 1788. وخلاصة القول أن هذا التغيير تضمن مراجعة التوحيد الصريح بين العبقرية والطبيعة النقية، وكذلك مراجعة توحيد الثقافة مع التكلف غير الطبيعي. ويمكن تتبع هذا على أفضل وجه من خلال روايته الثانية التي بدأت في منتصف السبعينيات باسم «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» ثم اكتملت في منتصف الثمانينات تحت عنوان «سنوات تعلم فيلهلم مايستر».

ورغم أن «رسالة فيلهلم مايستر المسرحية» لم تكتمل، فقد أريد بها بكل وضوح أن تكون سيرة روائية لعبقري أصيل من أتباع حركة «العاصفة والاندفاع». وفيلهلم في صورته المبكرة هذه مسرحي موهوب وممثل ومخرج طموح كذلك، وكلمة «رسالة» التي يشير إليها العنوان، يبدو أنها ليست أقل من البعث الروحي لألمانيا من خلال تأسيس مسرح قومي. والحق أن انشغال فيلهلم بالمسرح يشخص بأنه مظهر لما تسميه الرواية «بالشعور غير الطبيعي تجاه الطبيعة». بيد أن هذا يعرض بدوره على أنه رد فعل مفهوم تماما لفرد وجيل «محصور في الحياة المدنية، ومحروم من رؤية الطبيعة ومن حرية القلب» (550-549/8). وتقسو الرواية على أوجه النقص في الحياة المسرحية المعاصرة لها، ولا تلقي الضوء على العقبات التي تصادف فيلهلم في طريقه. ومع ذلك، فإن المهمة التي نذر نفسه لها، وهي تغيير حياة الناس من خلال الدراما القوية المؤداة أداء فعالا لتحطيم المؤسسات الاجتماعية، هذه المهمة قد أخذت بجدية كاملة. ولقد أخذ جوته معه مسودة الرواية إلى إيطاليا، ولكن ما وجده هناك جعل الرواية غير قابلة للانتهاء على الصورة التي بدأها به. ورغم الشهرة التي أصابها جوته بسبب «فرتر» في طول أوروبا

وما وراءها، لم يكن أثناء رحلته إلى إيطاليا على يقين من أن الأدب هو حرفته الحقيقية. لقد أحس في نفسه بالطموح في أن يكون مصورا، وكان على وشك التوسع في اهتماماته العلمية التي اكتشفها حديثا، وكان تأثير ما عرضته إيطاليا عليه من النحت والتصوير وفن العمارة هو الذي غير مفهومه عن العلاقة بين الفن والطبيعة، وبدل بصورة كبيرة مفهومه عن العبقرية. وتلخص عبارة واحدة وردت في إحدى الرسائل التي كتبها من روما قبل عيد ميلاد عام 1786 (الكريسماس) بقليل هذا التغيير «في الأعمال الفنية قدر كبير من التراث. أما أعمال الطبيعة فهي دائما أشبه بكلمة إلهية نطقت من فورها» (23 من ديسمبر 1786، إلى الدوقة لويزه 45/19).

ولا ريب الآن في أن «الكلمة الإلهية التي نطقت من فورها» هي التي تبينها تماما كل من يونج وهامان وهردر وجوته الشاب في أعمال العبقرية الأصيلة، وهي نماذج الفن الحقيقي. ولكن جوته الآن يقول في وضوح إن أعمال الفن تختلف بشكل جوهري عن تلك التعبيرات الأصيلة للتلقائية المقدسة، فهي تجسد «قدرا كبيرا من التراث»، وليس هذا علامة نقص فيها، ولكنه جزء من ماهيتها وقيمتها. وبمشاهدة جوته للفن في الماضي والحاضر من حوله في أثناء تنقلاته في إيطاليا وإقامته في روما، تأثر بتنوع الموهبة كما تأثر كذلك بالطريقة التي ترسخت لها الموهبة في تقاليد فنية مترابطة. وقد أصبح مقتنعا بوجود عنصر ثقافي جمعي في العملية الإبداعية، وبأن الارتباط بالتقاليد لم يكن ليعوق التعبير الذاتي الصادق، بل إنه الوسط الذي لابد منه. وهو يرى الآن أن النزعة الفردية الجذرية التي تميزت بها وجهة نظره المبكرة إنما هي نتيجة للجذب الثقافي الألماني(7)، وهو الجذب الذي يمكن في رأيه أن يعالج بالتواصل مع التقاليد الفنية الأوروبية الأوسع الممتدة إلى الوراء، إلى العصور القديمة، وما تزال حية في المناخ الإيطالي. وهو يرى أيضا أن القوى الإبداعية البشرية التي تجتذب مثل هذه التقاليد وتغنيها إنما هي قوة إبداعية مناظرة لقوة الإبداع في الطبيعة، أو هي منافسة لها كما عبر عن ذلك في منافسة سابقة. ولقد كتب عام 1789 قائلا «العمل المتقن في الفن هو عمل من أعمال الروح الإنسانية، وهو بهذا المعنى عمل من أعمال الطبيعة» (180/13).

والتحفظ في عبارة «من بعض النواحي» يظهر الفرق الجوهري بين آراء

جوته الأقدم وآرائه الأحدث عن العبقرية. فهو لم يعد يتمسك بضرورة أن ينطق العبقري الحقيقي بصوت الطبيعة أو الفطرة الأصيل، وأن يتجنب المؤثرات الثقافية السائدة، فالعبقرية الآن تفيد معنى الربط الوثيق بين الابتكار الفردي والإحساس بما أنجزته البشرية بشكل جمعي خلال تطور الحضارة، بحيث تبدع من الأعمال ما يدعم تلك الحضارة ويحملها، وذلك بالجمع بين الفردية والتراث شقيقها التوأم، ونتيجة لهذا، يحتاج العبقري إلى الاطلاع على ما حققه الآخرون، وما يحتاج إليه الآخرون، بقدر حاجته إلى الإحساس القوي بالطاقة المبدعة التلقائية. وكان جوته يمر بهذه النقلة التي جعلته يؤكد على ربط العبقرية بالتراث، عندما كان في السنوات الأخيرة من حياته يتحدث أحيانا وكأن الإنجازات الحقيقية للعباقرة ليست هي إبداعاتهم الفعلية في «حد ذاتها»، بل تأثير هذه الإبداعات على الأجيال التالية-ويروي إكرمان[14*] كيف كان جوته يتكلم في وقت واحد عن عبقرية نابليون وموتسارت ولوثر، ويرجعها للإلهام الذي منحته منجزاتهم العظيمة للآخرين، وهو ما سماه «بإنتاجيتهم»، لا بمعنى الخصوبة الشخصية، وإنما بمعنى الثمرات التي حملتها حياتهم للأجيال المتعاقبة (24/673-674).

ويتضح مدى التغيير الذي أحدثته إيطاليا في موقف جوته، لو قارنا بين ما كتبه في مقاله سنة 1771 عن «فن العمارة الألمانية» وبين ترجمته للفصلين الأولين من مقال ديدرو عن «التصوير الزيتي»، مع التعليق الذي أقحمه وكتبه عام 1798. وكان ديدرو (الذي كتب مقاله عام 1765 ولو أن الأصل الفرنسي لم ينشر إلا عام 1795) كان يقول إنه «لن يكون هناك تكلف في الخطوط، ولا في الألوان لو أن الطبيعة قلدت بوعي. والتكلف يأتي من الأساتذة الكبار، من الأكاديمية، من المدرسة، بل حتى من القدماء» هذه في الحقيقة مشاعر وإحساسات رددها جوته بتهور بعد مضي بضع سنوات على ترجمته لمقال ديدرو، حين أعلن أن «المدارس والمبادئ» عقبة في طريق العبقرية. لكن جوته الآن يتقدم ليؤنب ديدرو سيئ الحظ على رأي له كان يعتنقه ذات يوم في حماسة، متهما إياه بإفساد الشباب فيقول:

«أليس الشباب الذين يفترض أنهم وهبوا قسطا محدودا من العبقرية مغترين فعلا بأنفسهم؟ (...) وأنت تريد أن تجعل مريديك الشبان يشكُّون في المدارس !. ربما كان أساتذة أكاديمية باريس قبل ثلاثين عاما يستحقون

مثل هذا التأنيب والارتياب فيهم، وهذا أمر لا أستطيع أن أحكم عليه. ولكن كلماتك بوجه عام ليس فيها مقطع واحد صادق. إن على الفنان ألا يكون يقظ الضمير تجاه الطبيعة وحدها، بل عليه أن يكون أيضا يقظ الضمير تجاه الفن، فالأستاذ والأكاديمية والمدارس والعصور القديمة التي تحملها مسؤولية التكلف، يمكنهم كذلك في يسر أن يبثوا الوعي بالأسلوب الصحيح لو كان المنهج سليما. وإن المرء ليتساءل كيف يمكن أن يهتدي أي عبقري إلى الأشكال الأصيلة، أو يختار الأسلوب الصحيح أو يبتدع لنفسه منهجا شاملا في لحظة واحدة بمجرد ملاحظة الطبيعة، ودون أي تراث أو تقليد؟» (226/13).

والفكرة الأخيرة التي أشاد بها جوته من قبل وزعم أنها هي جوهر العبقرية الأصيلة، نجده الآن يرفضها بوصفها أكثر تخيلات (ديدرو) خواء.

نستطيع من هذا المنظور أن ندرك السبب في أن فيلهلم مايستر، وهي الرواية التي دارت أحداثها في البداية حول الرسالة الرائدة لعبقري أصيل، قد تحولت إلى قصة بطل يمر بمراحل التعليم والتقلين. إن فيلهلم مايستر بطل الرواية التي كتبت بعد الرحلة الإيطالية، لا يزال يحمل إحساسا داخليا قويا بأن له دورا يؤديه في العالم يختلف عن الدور الذي تتيحه له الظروف المباشرة التي يعيش فيها. وتأخذ الرواية هذا الإحساس مأخذا جادا، وتظل إلى حد كبير هي قصة اكتشاف الذات. بيد أننا نجد إصرارا جديدا على أن الميول التلقائية مرشد غير كاف إلى الحاجات الحقيقية للذات ووضعها في العالم الأرحب. وإحساس فيلهلم بالانعزال وبحثه عن حياة أكثر غنى، لا يعزوان الآن وببساطة إلى سمة فطرية للشخصية، ولكنهما يتشكلان عن طريق تأثير عارض للطفولة. ولا يرجع اغترابه إلى العالم في حد ذاته، بل إلى ركن معين في ذلك العالم الذي انحرف عن تراث أو تقليد أوسع وأكثر إنسانية. وفي فقرات لا نجد لها نظيرا في الأطوار الأولى للرواية، نعرف أن فيلهلم الصغير كان مفتونا بمجموعة جده الفنية. ولقد بيعت هذه المجموعة التي حركت أحاسيس الطفل الجمالية، باعها أبوه الذي كان في حاجة إلى المال ليشبع ولعه بالحياة العصرية المترفة. وتستمر النزعة نفسها في جيل فيلهلم عن طريق صهره فرنر الذي استبدت به فكرة جمع المال، بل فكرة الثروة المجردة بطريقة تلفت النظر. ويترك فيلهلم هذه البيئة البغيضة

التي يعتبرها «عالم المجتمع البرجوازي»، ويمضي في البحث عن الطريق الذي ينسجم مع ذاته الحقيقية. وأخيرا يجد هذا الطريق، لا في المسرح الذي أخطأ زمنا طويلا في البحث عنها فيه، بل في الزواج من أسرة النبيل الذي اشترى ذات يوم مجموعة جده، حيث يعيد اكتشاف ميراثه الروحي، ويكرس نفسه لتغيير حياة رفاقه، لا بإطلاق العبارات العاطفية الطنانة من فوق خشبة المسرح، بل من خلال الأساليب المستنيرة لإدارة إحدى المزارع.

ومن السهل إدراك السبب، في أن بعض الرومانسيين الأوائل قد شعروا بالاشمئزاز من الاتجاه الذي اختاره جوته لتطور فيلهلم. لقد بدا لهم كما لو أن مطلب الجمال قد انتقد بقسوة على أساس أنه انحراف عن الطريق الصحيح للمنفعة. بيد أن هذا لم يكن هو مقصد جوته، فالعكس من ذلك هو الأصح: إذ إن قدرا كبيرا من كتاباته الخيالية والنقدية، ابتداء من رحلته الإيطالية. يستهدف فهم العملية الإبداعية بشقيها العملي والجمالي، وبذلك يجعل التفرقة بين الجميل والنافع غير ضرورية وغير صحيحة. لقد كان رفض قيمة الفن التلقائي هو المرض الأساسي للثقافة الحديثة في رأي جوته، ولكن بعد رحلة إيطاليا حل محل هذه النظرة إظهار الفرق بين قيم الجمال والقيم النفعية. ولو بقيت مسودة توركوا توتاسو التي كتبت قبل الرحلة الإيطالية كما حدث بالنسبة للنسخة الأولى لفيلهلم مايستر، لاستطعنا ملاحظة تحول مماثل (في التأكيد على النقطة الرئيسية) بالمقارنة مع المسرحية التي كتبها بعد فترة وجيزة من عودته من إيطاليا. وهناك من الأسباب ما يدعو إلى التخمين بأن الاهتمام الأول في مسرحية تاسو التي كتبت قبل قيامه برحلته إلى إيطاليا كان هو الصدام بين العبقرية التلقائية وبين التقاليد الاجتماعية الصارمة. ولكن الأمر الذي لا يتطلب تخمينا- فالشواهد موجودة في النصر المنشور-هو أن تاسو المكتوبة بعد الرحلة الإيطالية، تخضع هذه الفكرة الرئيسية لمجموعة من الاهتمامات الثقافية التاريخية الأكثر اتساعا ورحابة.

لقد قدمت توركواتو تاسو إلى الأدب الأوروبي الحديث صورة للعبقري الذي أسيء فهمه. ولكن رغم أن تاسو كما يصوره جوته، شخصية شديدة الإغراق في الذات، فلا يوجد شيء من الإغراق في الذات في الطريقة التي يعالج بها جوته موضوع الصعاب التي تواجه تاسو. وعلاج جوته لعاطفية

الشاعر المحزون هو نوع من التاريخ لأزمته الخاصة. إن تاسو يرى تناقضا جوهريا بين العصور الكلاسية القديمة وبين العصر الحاضر بالنسبة لموقفهما من وضع ووظيفة «الشعر والشعراء». وكان الشعراء والأبطال والفنانون ورجال السياسة في الأزمنة القديمة-كما يقول تاسو-يكرسون أنفسهم على حد سواء للمثل الأعلى البطولي الذي خدمه كل منهم بوسائله الخاصة. لقد قام الأبطال بأعمال عظيمة، وعن طريق الإبقاء على هذه الأعمال في الفن، منحهم الشعراء ديمومة لم تكن لتحرزها الأعمال نفسها. وأكد الشعراء علاوة على ذلك استمرارية المثل الأعلى البطولي بجعل صور المنجزات العظيمة متاحة لأجيال المستقبل، مما جعل هذه المنجزات بدورها توحي بالمزيد من الأعمال البطولية. وهذا هو السبب في تخيل تاسو للإسكندر الأكبر وهو يدخل الأليزيوم(*15) ويتعجل العثور على كل من أخيل وهوميروس: أخيل الذي فجرت بطولته أعمال الإسكندر الجريئة بعد ذلك بعدة أجيال، وهوميروس الذي لولا شعره ما استطاع الإسكندر على الإطلاق أن يستلهم أخيل ويتأسى به. بيد أن تاسو يعرف والألم يملأ نفسه أن العالم تغير. فرجال السياسة العمليون لم يعودوا أبطالا وإنما أصبحوا دبلوماسيين، والشعراء لا يعتبرهم الرجال العمليون أكثر من متعهدي تقديم التسلية لهم لإعانتهم على الاسترخاء في فترات الاستجمام من مشقة العمل الحقيقي الذي يشغل حياتهم. وهذه الرؤية الوظيفية للفن يصورها على نحو بليغ في المسرحية أنطونيو مونتكاتيتو رئيس وزراء ألفونسو أمير فرارا وراعي تاسو. إنه يجسد عالما من النشاط العملي-وغير البطولي-الذي لا مكان فيه لهذا النوع من الفن الذي يكرس له تاسو كل وجوده. ولأن أنطونيو قد وهب حياته للحلول الفعالة للمشكلات العملية، فإنه لا يستطيع أن يرى أي قيمة لأي شيء لا يثبت أنه نافع (من الناحية الواقعية والعملية). وقد يكون هناك مسوغ لاستخدام الحكام للمعماريين والمصورين والموسيقيين، لأن هذا يرمز لازدهار الدولة وقوتها، كما أن الفن يمكنه أن يقدم لرجال النشاط العملي وسائل الترفيه والاسترخاء ويعينهم على استرداد نشاطهم، لكن الفن فيما وراء ذلك ليس إلا زينة تافهة أو زخرفا فارغا. وإذا صحت أولويات أنطونيو فيجب أن تكون أهداف تاسو وإنجازاته عديمة القيمة. ولقد كانت ثقة أنطونيو في نفسه راسخة وشديدة الوضوح إلى حد أنها أصابت تاسو

بالعدوى، وأدت به إلى أن يراجع نفسه ويراها من خلال عيني أنطونيو، وأن يعاني من الشكوك القاتلة التي تدور حول قيمة وجوده نفسه، تلك الشكوك التي تشكل أساس مشكلاته الأخرى الكثيرة والمتنوعة التي لا يمكن استقصاؤها في هذا المكان.

وتعد الدقة التاريخية لرؤية تاسو للحضارة القديمة الموحدة في هذا السياق قليلة الشأن» فسواء كانت رؤية للحقيقة التاريخية أو كانت أسطورة حنين إلى الماضي، فهي مجرد غلاف لامع لتوضيح ما شخصه جوته على أنه المرض الحضاري الرئيسي للعصور الحديثة، وهو التباعد الشديد بين الناحية العملية وبين الجمال. ولم يكن مصدر عذاب تاسو هو رفض النقاد لشعره، بل إدراكه أن الناس الذين لهم شأن حقيقي في العالم ليس لديهم أي تصور عن ماهية العبقرية، كما يبدو أنهم قانعون تماما بجهلهم بهذا الموضوع. وهذا في الواقع تقييم مختلف جدا للمجتمع الحديث عن تقييم جوته الشاب الذي كان متشبثا بعقيدته في العبقرية الأصيلة. فقد كان يتصور في شبابه أن القسم الأكبر من الجنس البشري يعاني تحت وطأة قيود حضارة مصطنعة زائفة، وينتظر فقط نداء بوق العبقري ليلهمه التحرر من نيره والتمسك بحقه الطبيعي الذي اكتسبه بالمولد، وهو حقه في الحرية التلقائية المبهجة التي تخلصه من القيود. أما الآن فنحن أمام عبقري مسوق إلى حافة الجنون، وربما تجاوزها (ونهاية المسرحية تتعمد عدم الوضوح في هذه النقطة) لأنه يسكن عالما مشغولا بنفسه وقانعا بها، وهو عالم لا يعبأ بقيمه، ولا يفسح مكانا للفن ولا يرعاه إلا لأنه وسيلة للتسلية الراقية، لا لإحساسه بحاجته إلى الفن باعتباره راعي الحقيقة ومصدرها. وهذه رؤية عالم تتزايد نزعته النفعية، عالم لا يحتفي بالعبقرية ولا يخشاها، بل يعاملها بلا مبالاة شديدة البرود، وكترياق شاف من هذه الرؤية، يحاول جوته أن يقدم في «سنوات تعلم فيلهلم مايستر» إنجازات للعبقرية الفنية بوصفها نماذج لكل نشاط عملي، وذلك لكي لا يجعل اعتناق البطل النهائي للحياة العملية النشيطة من قبيل الاستسلام بل تتويجا بديعا لطموحاته الفنية الأصيلة.

وليس هناك شك في أن جوته كان يطمح إلى التأليف بين الجانب الخيالي والجانب العملي في حياته الخاصة ليواجه به تيار التاريخ، وأن ما

دفعه إلى هذا الطموح هو ملاحظته للمسار الذي انطلقت فيه الحضارة الغربية. واهتمام جوته هنا بالعبقرية الفنية ينسجم مع أوجه نشاطه كعالم ومؤرخ للكشف العلمي، ولا سيما مع نظريته في الألوان. لقد فتنه ونفره في آن واحد العلم الحديث المتميز الذي انبثق على أيدي أتباع جاليليو ونيوتن، وتاقت نفسه إلى الإسهام في تقدم البحوث في هذا العلم، مع تحويله في نفس الوقت عن المسار غير الإنساني الذي تصور أنه يتجه إليه بشكل متزايد، وكان جوته مفتونا بقدرة العلم الحديث على التفسير والتوحيد، وبقدرته أيضا على الاستجابة لمعيار الخيرية الذي قال به ليبنتز، وذلك باحتواء أكبر قدر ممكن من التنوع داخل أصغر عدد ممكن من القوانين. لكن جوته لم يكن مستعدا للموافقة على «مَوْضَعَةِ» نيوتن للطبيعة بطريقته الخاصة في الجمع بين الاستقراء والاستنباط، ورأى أنها تضحية باهظة لا يمكن أن يقبلها. وقد نفرته كذلك عمليات التجريد الحسية العادية من خلال الظروف التجريبية التي تصمم بهدف استبعاد ذاتية الشخص الذي يلاحظ التجربة. لقد كان جوته شخصا آخر مختلفا عن بليك[8][*16]: كان لديه جوع حقيقي للبصيرة العلمية والتفسير العلمي، وتكلم بإعجاب عن عبقرية جاليليو ونيوتن. ولكنه كان تواقا للعلم الذي سيربط القدرة على التفسير مع الإدراك الحسي المباشر، الذي يتحاشى الفصل بين الطبيعة كما يبحثها العلم، والطبيعة كما تلاحظ في التجربة اليومية. وكانت الظاهرة الأصلية[*17]، ur phaenomen هي المحاولة التي قام بها جوته لدمج الفهم العلمي بالإدراك التلقائي. لم تكن فكرة تكوينية أو نشوئية، بقدر ما كانت محاولة للوصول لصيغة بديلة للتفسير العلمي.

فلا يجوز (في رأيه) صياغة القوانين الطبيعية العامة التي يبحث عنها العالم بطريقة تجريدية، واختبارها بطريقة تجريبية. ولكن ينبغي بالأحرى أن تدرك وتوضح من خلال الظواهر العينية التي يكون فيها الاتساق أو الاطراد العام للطبيعة جليا بصورة ملموسة[9]. والظاهرة الأصلية بوصفها نموذجا للتفسير العلمي تتضمن بوضوح فكرة أن العالم عبقري لديه قوى مدركة متميزة وموهبة في التعبير عن مدركاته بكل عمقها ومحتواها، وهي أيضا تمنح رجل العلم كما يراه جوته وظيفة إحداث التكامل، مثله في ذلك مثل الفنان، أي مهمة إدراك وتنمية النظرة الشمولية الإنسانية في مقابل

الاتجاه التاريخي الشائع (نحو التجزئة).

ويثير جوته بإصرار في حياته وفي آرائه القضية الصعبة والمهمة عن العلاقة بين عبادة العبقرية وبين الحداثة، وهي قضية تبلغ من الضخامة حدا لا يمكن معه معالجتها هنا. فمن وجهة النظر هذه يبدو أن التوكيد على الأصالة والتلقائية هو نفسه جوهر الفردية، ومع ذلك فإن الزعم بأن هذه التلقائية تمد جذورها في النظام الطبيعي، يكشف عن القلق الشديد من تفسخ التماسك الكوني والأخلاقي والاجتماعي[10]. إن آراء جوته ومنجزاته تستحق الاحترام عن جدارة، فالمهمة الصعبة والجوهرية التي يقدمها لقراء القرن العشرين، هي إغناء هذا الاحترام بالفهم النقدي. وهو يطالب بوصفه مفسرا لموضوع العبقرية وبوصفه عبقرية مجسدة، بمكافحة مرض ثقافي معقد، كما يقدم وصفا لأعراضه الملازمة وتشخيصا لأسبابه ووصفة لعلاجه. وقد يبدو الوصف إذا نظرنا إليه في سياق ظروفه العامة مقبولا كل القبول، لكن التشخيص لا يصمد للفحص النقدي. وبعد الدمار الذي أحدثته أيديولوجيات الشمول «العضوي» في قرننا[*18] لن يفكر صيدلي حكيم في الترحيب بتنفيذ الوصفة دون أن يخففها تخفينا تاما.

ومع ذلك، فإن أحد المقومات البارزة في آراء جوته وحياته هو رسالته التي لا خلاف حولها والتي ورثها للأجيال التالية. وآخر تأملاته التي سجلها بصورة وافية بعض الشيء في رسالة مكتوبة قبيل وفاته بأيام معدودة تعود مرة ثانية إلى موضوع الفردية والعبقرية والموروث. يقول في هذه الرسالة:

«تزداد سعادة المرء بمجرد أن يدرك وجود شيء كالصنعة أو الفن الذي تنميه الاستعدادات الطبيعية، وبغض النظر عما يتلقاه الإنسان من خارج ذاته، فإن هذا لا يضر إحساسه الفطري بفرديته [....] عليك أن تتخيل موسيقيا موهوبا يؤلف قطعة موسيقية مهمة: سيتفاعل الشعور واللاشعور كالسدى واللحمة، وهي صورة أعشقها جدا، وتعبر عن توحيد القدرات الإنسانية(...) في نشاط حر يربط ما هو مكتسب بما هو فطري، بحيث تكون النتيجة وحدة تدهش العالم».

(17 مارس 1832 إلى فيلهلم فون هومبولت 1402/21)

لقد ظل جوته يعلن حتى النهاية أن قوى العبقرية تثير الدهشة، تثيرها بالوحدة في التنوع، بالدينامية التي تستوعبها التقاليد، والتي تبقى كذلك

على التقاليد حية، بالتعبير الذاتي والاكتشاف الذاتي اللذين يشتركان معا قي صناعة نسيج ملتحم للثقافة البشرية عبر التاريخ. وهو أيضا يؤكد على قدرة الفن على إسعاد مبدعيه ومتلقيه. فالاندهاش والسعادة، وهما العنصران اللذان يربطهما جوته هنا وفي مناسبات أخرى من حياته بالعبقرية، يمثلان لنا اليوم نوعا من الارتباك الذي يمكن أن ينجينا[11]. فنحن نتصور، وقد ملأ تيار ما بعد الحداثة نفوسنا خوفا، أن الشعور بالاندهاش أمام الأعمال الفنية أكثر من الاندهاش من مباريات أنصار التفكيكية (في التشريح والتقطيع) أمر مثير للريبة من الناحية الأيديولوجية. أضف إلى هذا أن مفهوم الفن العظيم الذي يمنح السعادة لا يتواءم مع الاعتقاد المتزمت بأن الجهامة في الأدب الحديث على أية حال، هي علامة الصدق. وربما كان خوف جوته على مستقبل البشرية أكبر من خوف أي واحد من معاصريه. وما أكثر ما صور المعاناة والضياع والبؤس والاكتئاب، ولكن لا شك في أن النغمة الأساسية الغالبة على فنه وعلى حياته، هي أبعد ما تكون عن النغمة السوداوية. وكما لوحظ من قبل[12] يمكن القول بأنه لا يوجد تراث للعبقرية المرحة في الثقافة الأوروبية. ولكن إذا كان هناك مثال متألق على هذه العبقرية المرحة، فهذا المثال هو جوته.

الهوامش

(*) يوهان كريستوف جوتشيد (1700-1766) باحث وكاتب ألماني. كان أستاذا للأدب في ليبتزج، ورائدا للمدرسة السكسونية، ورفع عبئا لسواء تطبيق المعايير الكلاسية الفرنسية على الأدب الألماني (المترجم).

(*1) بودمر (1698-1783) وبرايتنجر (1701-1776) يمثلان المدرسة ألسويسرية ولفتا الانتباه إلى الشعر الإنجليزي وخاصة شعر ميلتون (المترجم).

(*2) جوتهولد أفرايم لسينج (1729-1871) كات مسرحي وناقد ألماني من مسرحياته (الآنسة سارة سامبسون) وهي أول تراجيديا ألمانية وطنية عن حياة الطبقة الوسطى (المترجم).

(*3) دنيس ديدرو (1713-1784) فيلسوف وكاتب فرنسي اشتهر بإدارته الموسوعة الفرنسية الشهيرة (المترجم).

(*4) صمويل ريتشارد سن (1689-1761) روائي إنكليزي كان لرؤيته السيكولوجية واستخدامه صيغة الرسائل أثرهما الكبير على تطور الرواية. ومن أبرز أعماله باميلا 1740- وكلاديسا 1747 التي كانت درة أعماله، والتي أكسبته شهرة في أوروبا (المترجم).

(*5) هامان (1730-1788) رائد حركة «العاصفة والاندفاع» في ألمانيا. قاوم تيار العقلانية في عصر التنوير، وكان تأثيره عميقا في جوته وهردر (1744- 1803) الذي كان مبشرا بالحركة الجديدة. وقدم في كتابه «أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية» مدخلا متطورا لدراسة التاريخ (المترجم).

(*6) سبق التعريف به في أحد هوامش الفصل الثالث، وأضيف هنا أن هذا الاسم قد ينطق أوشان أو أوشيان أو أوشن (المترجم).

(*7) من كتاب جوته عن سيرة حياته «شعر وحقيقة»، الكتابان العاشر والثالث عشر (المراجع).

(*8) الهامش السابق نفسه.

(*9) هو أنطوني أشلي كوبر الايرل الثالث للفترة من 1671 إلى 1713، فيلسوف جمالي وأخلاقي إنجليزي، وفي كتابه (خصائص الناس والعادات س الآراء والأزمان) الذي صدر عام 1711 طور فكرته عن المعنى الأخلاقي من حيث هو تناغم بين رغبات الفرد والمجتمع (المترجم).

(*10) المصطلح الوارد في النص هو المصطلح الأرسطي الشهير (انتليخيا) Enterexeia الذي ترجمه الفلاسفة والشراح العرب على هذه الصورة «كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة»-والمعنى الحرفي للكلمة «ما يحمل غايته في ذاته»، ويقصد به أرسطو الصورة التي تتحقق في المادة، أو مبدأ «الفعل» الذي يجعل «الممكن» بالقوة واقعا ويساعد على وصوله لتمامه وكماله، وربما يسميه في بعض الأحيان بالطاقة. ومن ثم كانت «الانتليخيا» التي تشكل الحسد وتحرك أعضاءه هي النفس. وقد أخذ جوته المصطلح ووصفه بأنه «قطعة من الأبدية تتغلغل في الجسد وتبث فيه الحياة» (المراج).

(*11) اسم المسرحية بالكامل «جوتس فون برليشينجن ذو القبضة الحديدية» وقد تأثر فيها من ناحية البناء الدرامي بشكسبير وبفكرته عن العبقرية كقوة جياشة ومنطلقة (المترجم).

(*12) هو اختصار لاسم شارلوت التي أحبها فرتر حبا يائسا في الرواية المعروفة (المترجم).
(*13) عبقري هنا نسبة إلى عبقر أو وادي عبقر الذي كان بعض الشعراء العرب في الجاهلية يعتقدون أن شياطين شعرهم تسكنه.. ولم نجد-كلمة أنسب منها لتأدية المعنى الذي قصده المؤلف بتعبيره (المراجع).
(*14) وذلك في أحاديثه المشهورة (أحاديث مع جوته) التي أجراها معه ابتداء من سنة 1823 وحتى وفاة الشاعر الكبير في سنة 1832 (المترجم).
(15*) أي الفردوس كما تصورته الأساطير اليونانية، وهو مستقر «المباركين» من الأبطال والمبدعين الخالدين في العالم السفلي «هاديس» (المراجع).
(*16) وليم بليك (1757-1827) شاعر ومصور وحفار وصوفي إنجليزي من أعماله الشعرية أغاني البراءة، أغاني التجربة، زواج السماء والجحيم، بيت المقدس (المترجم).
(*17) الظاهرة الأولية أو الأصلية مصطلح معروف عند جوته، يجري على قلمه في كتاباته العلمية بوجه خاص (مثل دراساته عن التجربة والعلم ونظرياته عن الألوان والطقس والنبات) كما يسري في حكمه وتأملاته وفي قصائده «الفلسفية» المتأخرة، فضلا عن القسم الثاني من فاوست. وهي عنده ظاهرة تجريبية يستطيع كل إنسان أن يدرك وجودها في الطبيعة، ويمكن أن ترتفع إلى مستوى التجربة العلمية، عندما يتم بحثها في ظروف أخرى وبشروط محددة، بحيث تتبدى الظاهرة المحضة في النهاية بوصفها النتيجة الأخيرة لكل التجارب والبحوث، والمثل الأعلى الذي يمثل أقصى ما يمكن معرفته، والواقع الذي يحمل-إذا أدركناه !-قوة الرمز، لأنه يضم كل الحالات الجزئية المتفرقة ويمثلها في وقت واحد. وقد تصور جوته أنه شاهد بعينيه النبتة الأصلية التي تتفرع عنها سائر أنواع النبات في أثناء زيارته لجزيرة صقلية خلال رحلته الإيطالية التي سبق الحديث عنها في هذا الفصل. ونشأ خلاف طريف بعد عودته من الرحلة حول هذه الظاهرة الأصلية بينة وبين صديقه شيلر. ومن الواضح تأثير الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة على رؤيته الشعرية والصوفية لهذه الظاهرة ولغيرها من الظواهر «العلمية» (المراجع).
(*18) أرجح أن مؤلف هذا الفصل يقصد النازية والفاشية قبل غيرهما من الأيديولوجيات والنظم الاستبدادية الغاشمة، ومن المعروف أن النازية قد تمسحت في جوته وفي غيره من أصحاب النظرة الكلية والشمولية، سواء كانت هذه النظرة حيوية عضوية أو مثالية أو حضارية، ربما لتجد المسوغ النظري أو الفلسفي لإرهابها العنصري ونزعتها العدوانية وغير الإنسانية الشاملة. وشتان بين شمولية حيوية راسخة الإيمان بالحياة والإنسانية والألوهية، وشمولية وحشية كرست الموت والتدمير والجنون (المراجع).

6

خواء مفهوم العبقرية

مظاهر الرومانسية

دراموند بون

تطرح «العبقرية» بشكل حاد موضوع أنطولوجيا(*) الكلمة والفكرة. وقد كانت المسألة في الغالب-بالنسبة لبعض المساهمين في هذا الكتاب-مسألة ضرورة تاريخية فرضت عليهم أن يكتبوا عن «العبقرية» بصورة مستقلة عن الكلمة ذاتها. واقتضى الأمر في هذه الحالات أن يملأ الفراغ بمفهومنا المعاصر عن العبقرية، أو ربما بطريقة أكثر إقناعا، بمفهوم واسع من الناحية التاريخية، لا يفترض فيه فحسب أن يعوض عن غياب الكلمة، بل وأن يحدد المكان الذي يلاحظ أنه فارغ. والعقبة الكأداء تتمثل في أن كلمة «عبقرية» ذاتها غالبا ما تكون نوعا من الإشكال. فهي تشير إلى «الماهية» التي تستعصي على مقولات الفهم والتعبير وهي في استخدام القرن الثامن عشر، كما تقول عبارة جوناثان بيت، «اعتذار» عن الاستثناء متعذر الفهم، ولعلها لا تزال في أواخر القرن العشرين مصطلحا يستخدم ليحل محل ما هو خارج نطاق التفكير الواضح أو ليوحي به. ولهذا يمكن النظر إلى كثرة تردد الكلمة على أنه علامة على

غياب المفهوم القابل للتحديد، ومن ثم فإن محاولة البحث عن هذا المفهوم مستقلا عن الكلمة، تعد في الواقع أمرا غريبا. وتوصيف الكلمة غالبا ما يكون مغلفا بضروب السلب، أي بالمقولات التي تحاول أن تحددها بشكل غامض أثناء الهرب (من تحديدها). لكن ما أن تظهر العبقرية حتى تصبح عديمة القيمة.

«وقبل» ظهور الكلمة تاريخيا أو ببساطة في غيابها، يمكن النظر إلى هذه المقولات التي قد يظن أنها توحي بها على أنها كذلك تحول دون ظهورها. وهذا يعني أنها (أي المقولات) لو كانت وافية، فإما أن تكون فكرة العبقرية غير ضرورية، وإما أن تكون على الأرجح غير قابلة للتصور. وقد يكون القول بأن غياب كلمة العبقرية عن مجموعة من المفردات خاصية إيجابية، حيث يمكن أن يوحي وجودها فيها بأن المجموعة ذاتها تحس بنقص في قدراتها على التعبير. ولكن من الطبيعي أن تحمل هذه الطريقة في التفكير على فهم خاص لوظيفة الكلمة، كما أنها هي ذاتها (أي هذه الطريقة) محددة من الناحيتين التاريخية والثقافية. ومع ذلك فإنها يمكن أن تؤرخ على الأقل تأريخا نقديا، وذلك بتقصي الاستعمالات الخاصة للكلمة في الماضي. ولن يكون هذا (التقصي) من قبيل البحث الميسور عن مرجعية كلمة غائبة يتحتم بالضرورة أن تتحدد من خلال موقعنا التاريخي وهويتنا الثقافية، بالإضافة إلى أن المرجعية التي تحدد بهذه الصورة ربما تبدو مستعصية على التحديد. وبهذه النظرة الساخرة بعض الشيء إلى الموضوع سوف أفحص بعض أمثلة استخدام الكلمة وسياقها في العصر الرومانسي، ذلك العصر الذي يمكن الذهاب إلى أنه أهم العصور دلالة على تجربتنا عن «العبقرية»، وداخل نطاق هذا العصر سوف أبيح، لنفسي أن أتحرر نسبيا من التاريخ، فأنا لست معنيا بتفاصيل التطور في مثل هذه المساحة الزمنية الصغيرة (وإن تكن بالتأكيد تفاصيل مهمة).

والاستخدام الرومانسي للمصطلح يستدعي على نحو مميز مشكلة المطلق المتناهي أو الدنيوي[*1]، ويمكن في الواقع تصوره كمحاولة من المحاولات الكثيرة في العصر الرومانسي لتحقيق مطلق دنيوي[1]. أي أن الاستدعاء بالمعنى الديني كما جرب عن طريق كلمة «عبقرية» يورط الكاتب في مأزق الخواء الذي يقع وراء نطاق الكلمات. ومحاولة الوصول إلى ما

وراء الجزئي للتعبير عن الكلي لا يمكن أن يؤدي إلا إلى كمال جزئي، أو فراغ جزئي. والمحاولتان متماثلتان من حيث المعاناة، نظرا لأن إرادة المطلق تعمل على إذابة التجزؤ الذي هو (في صميمه) اختلاف. ووراء اختلاف الكلمات (تفاضلها) يكمن الكمال أو خواء المطلق في ذاته بغير تمييز بينهما. وبسبب الفشل الحتمي لهذا المشروع ومن خلاله فقط، يستطيع المرء توصيف عملية سيرورته. واعتبار فكرة العبقرية بديلا بروميثيا[*2]، عن الألوهية، وارتباط الكلمة الفعلي من الناحية اللغوية بـ «الروح» أو «النفس»، يورطنا في اتجاهات متناقضة نحو كل من الإنسان والله، ونحو التحقق الواقعي والتحقق الماهوي، والحرج الكامن في مفاهيم الحضور الديني والمطلق الدنيوي والكلية الفردية (التي لا يعين فيها مصطلح «الفردية» أيضا على الإيضاح).

قد يلاحظ في بعض الأحيان أن لهذا مخاطر أخلاقية تثير القلق، فالأخطار الناجمة عن مقولة بليك «إن العبقرية معصومة من الخطأ» فالجهل هو الخطأ[2]، هي أخطار واضحة للعيان-إنها تسلم بوجود تصور مطلق عن العبقرية-وكاهنه بطبيعة الحال هو الكاتب أثناء كتابته. ولكن هذا التصور مبهم، ومن ثم فهو لهذا غير قابل للتحدي وغير قابل لإعادة تفسيره. إنه يحدد نفسه بنفسه، والأحكام المبنية عليه لا يمكن باختصار إلا أن تكون تعبيرا عن مزاج كاتبه، وهذا رأي هش وملتف في ثوب مطلق معين، إلا إذا كان الإنسان على استعداد-من خلال فعل الإيمان-للاعتراف بأنه مطلق «ديني» ملتف في الثوب الدنيوي و(الضروري) المنسوج من وجهة النظر الشخصية.

ولا تكمن الطبيعة الحقيقية للخطر في أي جانب واحد من هذين الاحتمالين، وإنما تكمن في وجودهما لأنهما يرسمان عالما أخلاقيا يخلو من أي إقناع بالتقييم والاختيار الأخلاقي، ولا توجد فيها إلا شارات الصواب والخطأ الجوهريين. وحتى الاعتراض لا يكون إلا مجرد تمهيد أولي لعالم أخلاقي. ويجب أن يفترض من البداية وضع الرأي أو المطلق نفسه، ما دام غير مسموح له بأي أساس آخر يبني عليه اعتراضه. والنزوع لإدراك الحقيقة بوصفها كائنة وراء نطاق قواعد المدركات الحسية المحدودة للإنسان، يؤدي بتصلب-قد يكون مرعبا-إلى تفريغ الخصوصية الضرورية للاقتناع الأخلاقي،

ومن ثم إلى خواء لا يمكن ملؤه إلا عن طريق كمال الشمولية الشخصية الفارغ باطنا لظاهر. والعبقرية في صيغة بليك السابقة الذكر ليست متعارضة مع الجهل فحسب، بل بطريقة ضمنية مع ما يسمى عامة بالمعرفة، لأن هذه المعرفة هي التي تدرك أن العبقرية مخطئة. غير أن معارضة المعرفة محكومة بإعادة تعريف الخطأ بوصفه نتاج العبقرية، ومن ثم بإعادة تعريف المعرفة بأنها جهل. وبهذا القلب للأنظمة التصورية لا يمكن أن توجد حجة عقلية، «لأن العقلانية نفسها هي التي تدمر. والعبقرية تقع وراء نطاق هذه المقولات «الطبيعية» (أي السوية المعتادة) للحكم.

والمشكلة أكثر تخفيا (وراء الأقنعة) في لغة جان باول ريشتر[*3] البليغة كما يتضح من المقتطفين التاليين، لكن ربما تبين لنا مع إعادة قراءتهما أن النتائج الممكنة مقبولة بصورة أكثر إنذارا بالخطر:

«إن هذه الروح الكونية للعبقري، مثلها مثل كل روح، تنفخ الحياة في كل أعضاء عمل (فني) ما، دون أن تسكن واحدا منها. إنها تستطيع أن تجعل سحر الشكل شيئا سطحيا من خلال سحرها الذي يسمو عليه. فعبقرية جوته، على سبيل المثال، سوف تظل تتحدث إلينا في نثره الشامخ، كما تتحدث إلينا في أقل قصائده إتقانا. وبمجرد أن تشرق شمس واحدة فإنها تستطيع أن تبين الوقت بدبوس كما تبينه بمسلة. هذه هي الروح التي لا تقدم براهين أبدا، وإنما تقدم ذاتها فقط ووجهة نظرها، ثم تضع ثقتها في الأرواح التي تجمعها بها صلة القرابة وتطل باحتقار على الأرواح المعادية لها[*4] [....]»[3].

«حين يجعلنا شيوخ النثر المتحجرون والممتلئون بالتراب كالعجائز الذين أصاب الهرم أجسادهم، حين يجعلنا هؤلاء نشهد الفقر وصراع الوجود اليومي أو حتى انتصاراته، فإننا نبدأ في الشعور بالضيق والاضطراب أمام المشهد، وكأنما قضي علينا نحن أن نجرب المحنة، حقيقة أن المرء يجرب الصورة وتأثيرها، فأساهما بل وفرحهما يفتقران إلى السمو. إنهما يسحقان حتى ما هو جليل بقسوة في الواقع [....] وفي حمى جرح الحقيقة، علينا أن نتجنب هؤلاء الذين يطعمون الحمى القديمة بحمى جديدة عن طريق تصوير جروحنا بشعرهم العادي الممل، الذي يجعل القصائد الصادقة شيئا لا غنى عنه كترياق من قصائدهم الزائفة.

والأمر على العكس من ذلك تماما، حين يقودنا العبقري في ساحات معركة الحياة، فعندئذ نطل عليها بحرية كما لو كان المجد أو حب الوطن يسيران أمامنا برايات خفاقة. وبجوار العبقري يتخذ الفقر الذي يسير معه شكلا أركاديا)[*5] وكأنهما زوج من العشاق. وفي كل مكان يحرر العبقري الحياة ويجمل الموت. وفوق كوكبه، كما هي الحال فوق البحر، نبصر نحن المراكب الشراعية تجري أمام السفينة الضخمة. وبهذه الطريقة يصالح، بل يزوّج-كما يتصالح الحب والشباب ويتزاوجان-الحياة البائسة بالمعنى الأثيري، تماما كما تبدو الشجرة الحقيقية وصورتها المنعكسة فوق حافة الماء الساكن، وكأنهما تتموان من جذر وحيد وتشرئبان نحو سماءين»[4].

والفقرة الأولى تدعم عدم خصوصية موضوعها-فالعبقرية مثلها مثل «كل» روح، إنها روح «كونية» مستقلة عن المكان، وهي تبث الحياة في «الكل»، ومع ذلك لا تسكن «واحدا بمفرده»-وبعبارة أخرى يتكون لدينا الانطباع بأنها موجودة في كل مكان، وليست موجودة في أي مكان. وهي غير معنية بالأشكال التي تجعل الإدراك الحسي ممكنا، وتستطيع أن تتصرف تصرفات غريبة مع الصفات التي تحدد النثر والشعر، وعند هذه النقطة نجد أن خفة اليد تغطي التناقضات المتضمنة في الكلام عن«شمس واحدة»، مما يوحي بأن خصوصية ما يمكن أن تكون أيضا متعددة، ومن ثم تؤكد الصفة الكونية العامة للعبقري التي احتوت عليها استعارة الشمس ذاتها. والمقياس أيضا بالنسبة للعبقري شيء لا أهمية له، فـ «الدبوس» أو «المسلة» يمكن أن يؤديا الغرض. والنتيجة، وفقا لحكمة بليك السابقة هي أن العبقرية فوق البراهين، ولا تعتمد إلا على سدنتها الخصوصيين في احتقار غير المؤمنين بها، انطلاقا من مستوى فائق للعقل. ومن الواضح أن قراءة أكثر ترفقا يمكن أن تفسر ريشتر بأنه يعني فقط أن العبقرية تتأبى على حذلقة التفسير، وأن التفسيرات ليست غير متوافرة، بل هي على العكس تقدم بطريقة مباشرة في مقابل التفسيرات غير المباشرة (من خلال المنطق الاستدلالي). والجملة الأولى تؤكد بالمثل تكامل الطبيعة العضوية في مقابل الطبيعة الذرية لما هو مادي فحسب. لكن يبدو أن التأثيرات البليغة لهذا النص الخطابي هي تأثيرات حتمية حتى بسبب النغمة الخطابية نفسها.

وفي الفقرة الثانية المقتبسة آنفا، يحاول ريشتر أن ينقل فكرة الفن

الفاشل الذي لا يؤدي موضوعه أداء له «معنى»، وإنما يتركه-إذا جاز التعبير-بغير أن يمس. بيد أن النتيجة في الفقرة الثالثة التي تلي ذلك مباشرة في النص، هي أن الفن الذي يحول مادته بالأسلوب المجازي للفقرة التي نوقشت الآن، يبدو أنه يذيب المحتوى الأخلاقي في شيء اكتسب-بعد أن خضع للتحول-هالة الجلال. وهنا تكون ساحة المعركة مجدا، ويكون الفقر أركاديا، والعجز بالغ الرقة كالأثير. وفي صورة لافتة-يمكن إضفاء تعبير ساخر عليها لو قرأناها في سياق نزعة قبالية(*6) كنزعة بو-يكون عاليها أسفلها، وأسفلها عاليها. ولا شك أنه لا ينبغي أن يرد الصراع في هذا النص إلى هراء أو إلى ما يحتمل أن يكون أكثر من ذلك، أي إلى نوع من النفاق السياسي المحض أو الرياء الأخلاقي. ويحاول ريشتر أن يستخدم اللغة لخلق معنى لشيء تنفر من فهمه، ألا وهو المطلق الدنيوي الذي يقع وراء نطاق الحدود الواضحة لمقولات الفكر، هذا المطلق هو ما يسميه بالعبقرية، وتتجه الفقرة التي نحن بصددها من الموحش والزمني الزائل نحو الروحي والسرمدي الذي تجلله هالة المجد. فهي تستخدم الصور المميزة للتأمل والوحدة العضوية والكتلة المجردة من المادة، وتصبح العبقرية كلمة على حافة الوجود، وحافة ما يمكن فهمه وإدراكه، كلمة تمضي قدما لتشير إلى الصمت الحتمي. بيد أن صدى ذلك الصمت يمكن سماعه وهو يرجع ذبذبات مشؤومة. ويبدو ونحن ننصت إليه ألا أهمية لمعرفة ما إذا كان هذا الصمت هو امتلاء العبقرية وكمالها، أم هو فراغها وخواؤها.

وترتبط بهذه النزعة اللا-أخلاقية إلى الكل أو اللاشيء فكرة شائعة في هذا العصر (الرومانسي) بأن العبقرية-لكونها صفة متعالية على الذاتية أو الشخصية-هي في الواقع شخصية أو حتى مناقضة للشخصية. وأشهر صيغة لهذه الفكرة ترجع لكيتس(*7)، رغم أنه في الواقع يتهرب من كلمة «عبقرية» نفسها:

«إن أفضل إجابة يمكن أن أقدمها لكم ستكون على طريقة رجال الدين لإبداء بعض الملاحظات عن نقطتين أساسيتين، وهما النقطتان اللتان يبدو أنهما تشيران كما تشير السبابات إلى زحام الآراء المؤيدة والمعارضة للعبقرية [...](ولأهداف كيتس وإنجازاته أيضا). والأولى تتعلق بالشخصية الشاعرة ذاتها [....] إنها ليست هي ذاتها-فلا ذات لها-إنها هي كل شيء ولا شيء-

ليس لها سمة شخصية-وهي تنعم بالضوء وبالظل، وتعيش في حيوية بالغة، سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة. [...] وما يصدم الفيلسوف الفاضل يبهج الشاعر الرقيق رقة زهرة الكاميليا، وهي لا تسبب ضررا، لا باستمتاعها بالجانب القاتم من الأشياء، ولا بتذوقها للجانب المضيء، وذلك لأن كليهما ينتهيان إلى التأمل. والشاعر هو أكثر مخلوقات الوجود بعدا عن الشعرية[*8]، لأنه لا هوية له[...] إن المخلوقات التي تحركها الدوافع تتسم دائما بصفة ثابتة، أما الشاعر فليست له صفة ثابتة، وليست له هوية»[5].

مما لا ريب فيه أن هذا تعبير متطرف عن حالة العبقري، فالمشكلة الأخلاقية تقبل وترفض في آن واحد، وحتى الفضيلة يمكن أن تصدم إذا شاءت. وكيتس في الحقيقة يعتذر عن تغيير آرائه-إذ كيف يمكن أن نتوقع منه أن يكون ثابتا إذا لم يكن له هوية؟ إن انفتاح الشاعر على الحقيقة الأولية لكل الأشياء تمحو حقيقته الثانوية عن الفردية-ومرة أخرى تُكّبتُ القراءة التهكمية «للاشيء» بوساطة «المتعة البالغة» لوجهة النظر. وإذا كانت الطاقة هي كل شيء، فإن اتجاهها لا أهمية له. ويردنا «التأمل» إلى فكرة المقدرة السلبية التي عرض كيتس خطوطها في العام السابق حيث يقول:

«قادر على الوجود (في صميم) الريب، والأسرار والشكوك، دون أي تطلع عصبي إلى الواقع والعقل [....] لدى الشاعر العظيم يطغى معنى الجمال على كل اعتبار آخر، أو بالأحرى يمحو كل اعتبار»[6].

وبعبارة أخرى، يقود «الجانب القاتم» والجانب «المضيء» الشاعر-بغير تمييز بينهما إلى «معنى الجمال». وهذا المعنى نفسه يتجاوز «كل اعتبار»، ويقترن بالغموض والشك. وليس أمام القارئ مرة أخرى من خيار سوى قبول التأكيد القبلي التحليلي للشاعر وللجمال، بوصفهما يمثلان تخوم الخير القابل للتصور، ويعينان حدود الحكم السوي على ما هو «غير مشروع» أو «مشروع». ووراء هذه الحدود لا يبقى إلا وثبة الإيمان إلى ما هو مستعص على الحل. وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر نجد شخصية بارسيفال عند فاجنر تجسد الفكرة التي تذهب إلى أن الفراغ نقاء، ليس من الصعب اقتفاء أثر الخطى التي تقودنا من موقف كيتس إلى هذا الموقف، ومنهما إلى تطورات القرن العشرين في ألمانيا[7]. وكيتس هنا له دلالة مهمة

على استبعاد «الخاص»، ومن ثم استبعاد الأساس الذي يمكن أن ينبني عليه الحكم العقلاني، وذلك على طريق البحث عن «الكلي العام». فالسلوك الفردي لا أهمية له إزاء ما يتعرّفه الشاعر أو ما يعترف به، ومن ثم يتعذر تمييز المطلق الدنيوي عن التأكيد الذاتي. ومع الإهابة بالعبقرية أو استدعائها، نكون قد وصلنا إلى آخر تعبير عن أي نوع من أنواع التمييز، ف «العبقرية» بالمعنى الصحيح لا تدل على وجود خاصية أو هوية، بل تدل على «غياب» الخاصية والهوية. إنها تنتمي إلى الصمت (أو الفراغ) والإيمان (أو الشك) أكثر من انتمائها إلى اللغة والفهم. والنتيجة المنطقية لهذا هي بالطبع أن العبقري الفطري الحق يمكنه أيضا أن يلزم الصمت. وهذه فكرة شائعة لدى شخصيات متنوعة مثل وردزورث وبيرون. ويتهكم كولردج بعض الشيء على وردزورث عندما يناقش هذه الفكرة في الفصل الثاني عشر من «التراجم الأدبية» والفقرة التي يعترض عليها ترد في المقطع الأول من قصيدة «الرحلة» لوردزورث[*9]:

جميع هؤلاء الأشخاص المحظوظين،
عدا قلة متناثرة، يعيشون زمانهم بعمق،
ويدخرون ما يمتلكونه داخل صدورهم،
ويمضون إلى القبر دون أن يفكر فيهم أحد.

ويعلق كولردج قائلا: «إذا جاز استخدام عبارة عامية، فإن مثل هذه العواطف في مثل هذه اللغة تشرح صدر المرء، ولو أني من جانبي لا أؤمن الإيمان الكامل بصدق الملاحظة وإني لأعتقد على العكس من ذلك أن الشواهد نادرة إلى أبعد حد»[8].

لنصرف النظر الآن عن هذا التطرف الغريب الذي له مع ذلك دلالته، ولنعد لحظات إلى ريشتر:

إن الاعتقاد بأن العبقري لديه ملكة فطرية وحيدة، لا يمكن أن ينشأ ويستمر إلا عن طريق الخلط بين العبقرية الفلسفية أو الشعرية والغريزة الفنية للعازف المنفرد. [....] وعصرنا يقدم لي كل فرص التحدي لأقاتل الآثمين ضد الروح القدس. ألا يوزع شيكسبير وشيلر وغيرهما كل القدرات الفردية على شخصياتهم الفردية؟ ألا يتحتم عليهم في نطاق صفحة واحدة أن يكونوا حادي الذكاء متفهمين، عقلاء، متقدين، مثقفين، مطلعين على كل

شيء، حتى يمكن لهذه القدرات والملكات أن تتلألأ كالجواهر، لا كذبالة شمعة هزيلة الضوء؟ إن الموهوب في ناحية واحدة فقط يقدم نغمة وحيدة بذاتها كوتر في بيانو يضرب بمطرقة. أما العبقري فمثله مثل وتر قيثارة الريح لعوليس[*10]. إن وترا واحدا فيها يعزف نغمات متنوعة مع النسمات المتعددة. وكل الملكات والقدرات عند العبقري تزدهر في آن واحد، فلا يكون الخيال هو الزهرة، بل ملكة الزهر التي تنظم الكؤوس مع لقاحاتها المختلفة من أجل هجين جديد، وكأنما هي قدرة القدرات؟[*11][9].

ومع أن معلومات ريتشر عن طبيعة الصوت تجعل استعارته عديمة المعنى لو فحصناها بدقة شديدة-أو بدقة وحسب!-فإن المغزى يمكن إدراكه. إن شمولية العبقرية تتجاوز أي تحديد من جانب الخصوصية الفردية، لأن عليها (أي العبقرية) أن تكون «كلية». وتصوير العبقري في صورة الروح القدس تصوير ملائم، ولكنه قد يفتح باب تهكم غير مقصود مرة أخرى، إذ تقترن فكرة العبقري المتقلب في الواقع بخاصية وهمية، كما أن الغموض الفظيع لكلمة «الروح Geist» الألمانية يزيد في الحقيقة على غموض كلمة «الروح Ghost» الإنجليزية، وإن كان ذلك يرجع لأسباب مختلفة بعض الشيء. ومع ذلك يتحاشى ريشتر بعض معاظلات بلاغة كيتس عن طريق الإصرار على تعددية الخواص أكثر من الإصرار على حقيقة أن مثل هذه التعددية الشاملة تهدم فكرة الخاصية نفسها. وفضلا عن ذلك فإن صوره المجازية تدعو القارئ إلى التمسك بفكرتي «التفرد singleness» (في صفحة واحدة) والوحدة (وتر واحد بذاته) في الوقت نفسه الذي تفجر فيه هذه الأفكار عن طريق فكرة الشمولية. وفي القسم الذي حذفناه آنفا (من نص كيتس)، نرى «الفهم» ذا أهمية حاسمة للعبقري-فهو ليس غريزة عمياء-ولكن قد يتساءل المرء عن نوع هذا الفهم رغم أنه قد أوضح مقصده من الناحية البلاغية. ويواجه كيتس من ناحية أخرى-وربما بسذاجة إلى حد ما-عنصر السلب المنطقي الكامن في أسلوب تفكيره. وريشتر حريص على ما يمكن أن نقول عنه إنه تأكيد أن الصدى الذي يتردد من الجانب الآخر لكلمة العبقرية وما وراءها هو صدى لما هو ممتلئ لا لما هو خاو. بيد أنه من المحتمل أن يتشكك المرء مع ذلك قليلا في الصورة المجازية للفقر الذي تحول إلى جواهر-فهذا التحول ينطوي ثانية وإلى حد ما على نوع من

الاختزال (أو الرد والتبسيط). والحاجز الذي يقيمه كيتس ضد الرعب الممكن المتضمن فيما يقوله، يكمن في ابتعاده عن كلمة «عبقري»، وفي استبداله بها كلمة «شاعر». ويمكننا أن نفهم هذا بطريقتين: أولا بتذكر السياق الذي كتبت فيه الرسالة في ظروف قاسية من حياة كيتس-والواقع أن الجزء الذي حذفته منها يؤدي إلى عملية تحريف بالفعل بسبب إغفال ملاحظاته المهمة من الناحية التاريخية-وثانيا ومن خلال ما ذكرته الآن، بوضع تحديد ضمني لنشاط العبقري. «فالعبقري» هنا له تاريخ شخصي، بالإضافة إلى أنه يتصف ضمنا بخواص حرفة محددة. ولا ريب في أن كلمة «شاعر»-في الإنجليزية وفي ألمانية ريشتر-يمكن أن تكون مرادفا ممكنا لكلمة «عبقري». ولكن هذا يؤدي إلى عدم إدراك المعنى الحقيقي، فهي ليست الكلمة نفسها، كما أنها مز ناحية الفارق الدقيق الهامشي، اكثر تحديدا. وهي هنا تصبح أكثر تحديدا، سواء بالانتقال من «العبقري» إلى «الشاعر» أو بالتلوين الذي تكتسبه من حرفة كيتس.

ويمكننا أن نجد أيضا لدى كولردج أفكارا تتعلق بالجانب اللاشخصي للعبقري، ولو أن التعبير عنها ربما يكون أكثر حكمة، ففي وقت مبكر نجده في كتاب التراجم الأدبية يصور العبقرية على أساس ما لها من حساسية خاصة:

(إنه يمكن أن يستثار بقوة لأي سبب أكثر بكثير مما يستثار بسبب اهتماماته الشخصية، ولهذا السبب الواضح يعيش العبقري في الأعم الأغلب في العالم المثالي، هذا العالم الذي لا يزال فيه الحاضر يتشكل تحت تأثير المستقبل أو الماضي، وكذاك لأن مشاعره قد ارتبطت في العادة بأفكار وصور يكون الإحساس «بالذات» في تناسب عكسي مع عددها ووضوحها وحيويتها»[15].

هنا نجد مثالا طيبا لما يمكن أن نسميه العبقرية بوصفها تجريدا، سواء من الهوية الشخصية أو من العالم الزمني والطبيعي. وهي وفقا للطريقة المعروضة بها هنا تحاول بلا شك أن تثبت أن العبقري «لا ذاتي»-بمعنى أنه فاضل أخلاقيا-والواقع أن كولردج يستخدم هذه الحجة ليدحض الشعار المبتذل الذي يردد أصحابه أن العبقري سيئ الطبع بسبب شدة حساسيته الشخصية. ومع ذلك، فإن التجريد المطلق للحالة من أجل التجريد يجعلها

بوجه خاص عرضة لذلك النوع من عكس الأوضاع الذي قمنا بفحصه، والذي تصبح معه اللاذاتية قابلة للتطابق مع الربوبية.

وفي المناقشة التي أجراها كولردج عن العبقرية الشعرية في كتاب «التراجم الأدبية 15» مستخدما قصيدة فينوس وأدونيس مثالا على إنتاج العبقري، نجده يصف شيكسبير في البداية بأنه صاحب آلاف العقول (Myriad minded)، ثم يلتقط الخيط نفسه فيما بعد فيقول:

«وهناك صفة ثانية تبشر بالعبقرية وهي اختيار موضوعات بعيدة جدا عن الاهتمامات والظروف الخاصة للكاتب نفسه. ولقد وجدت على الأقل أنه حيثما يكون الموضوع مستمدا مباشرة من أحاسيس الكاتب وتجاربه الشخصية، فإن امتياز قصيده معينة ما هو إلا علامة ملتبسة على القوة الشعرية الأصيلة، وكثيرا ما يكون ضمانا زائفا لها»[11].

إن هذا وحده لا يمضي في الحقيقة إلى أبعد من ملاحظة أن المباشرة النابعة من الحياة الشخصية يمكن أن تساعد مؤقتا على البراعة الشعرية، ولكن من المستبعد أن تكون سندا للفنان طوال حياته، على الرغم من أن شبح اللاشخصية يمكن الإحساس به وهو يحوم عن قرب. وتتطور الفكرة بعد ذلك بطريقة تذكرنا جيدا بالتفرقة التي قام بها كيتس بين ميلتون وشيكسبير، ولكن ربما بنبرة تحتية عالية التردد:

«وفي كل الأحوال يبدو الأمر كما لو أن روحا أسمى وأكثر قدرة على الحدس وعمق الوعي، حتى من الشخصيات نفسها، لا من ناحية المنظر والفعل الخارجيين فحسب، بل من ناحية تدفق العقل واستمرار تدفقه بأدق أفكاره ومشاعره جميعا، يبدو الأمر وكأن هذا الروح يضع الكل بأسره أمام أنظارنا، بينما يكون هو نفسه غير مشارك خلال ذلك في الانفعالات. [....] لقد كان من الواجب عليّ أن أستشف من هذه القصائد أن الغريزة أو الفطرة العظيمة حتى في ذلك الوقت، وهي التي دفعت الشاعر إلى كتابة الدراما، كانت تعمل داخله في الخفاء، حاثة إياه عن طريق منظومة وسلسلة لا تنفصم عراها أبدا من الصور المجازية [....] لتقديم بديل عن تلك اللغة البصرية، وعن ذلك التدخل المستمر والتعليق المتواصل بنبرة الصوت والنظرة والإيماءة، وهي التي كان على حق في أن يتوقعها من الممثلين لأعماله الدرامية. ويبدو كل من «فينوس وأدونيس»[*12] وكأنهما هما الشخصيات

نفسها، وكذلك العرض الكلي لهذه الشخصيات من خلال الممثلين. ويبدو الأمر وكأنك لا تختبر بشيء، وإنما ترى كل شيء وتسمع كل شيء. ومن ثم فإن [....] المسؤول عن هذا هو أولا وقبل كل شيء شعور الشاعر بالتباعد، ولو جاز لي أن أجازف بالتعبير، فهو التباعد الكامل للشاعر المرتفع فوق عواطفه الشخصية التي يتعامل معها تعامل المصور والمحلل في آن واحد. ولا شك أن الموضوع نفسه، ولو أنه لا يمكن إلا أن يقلل من بهجة استمتاع العقل المرهف، إلا أن القصيدة لم تكن أبدا أقل خطورة عندما ينظر إليها من وجهة النظر الأخلاقية»[12].

ليست القضية هنا هي قضية إنكار هوية الشاعر-فهو يمتلك «مشاعره الخاصة»-إلا أن طمس هذه الهوية سمة مميزة لعبقريته. واستخدام مصطلحات «غير مشارك unparticipating»، و«التباعد aloofness» و«الانفصال أو الاغتراب alienation» على وجه الخصوص في هذا السياق الإيجابي، ربما يكون صعبا بالنسبة للقارئ المعاصر. ومن الواضح أن من الضروري أن يكون المرء على شيء من الوعي بالتغير الذي طرأ على مضامين هذه المصطلحات، ولكنها مع ذلك ربما تدل على اتجاه معين في الحجة التي تدور المناقشة حولها، خصوصا فيما يتعلق بتقديم تبرير أخلاقي. والمعنى بوضوح هو أننا نتزود بمنظور أعلى نطل منه على ما يطلق عليه كولردج «النبض الحيوي» للنص، ولكن الأثر الناتج عنه هو المطابقة بيننا وبين وضع العبقري الذي يعلو إذا جاز هذا القول-«فوق القانون»، ولو أن الشاعر قام بتلطيخ يديه بمادة نصه، فربما كان الأثر الأخلاقي خطيرا. لكن العبقري وقراء العبقري لا تمسهم مادة الموضوع. وعرض الشخصيات بشكل يتجاوز فردية الكاتب في الأبعاد الثلاثة للمسرح تقريبا يرينا ثانية مقدرة الكاتب على إخفاء هوته. والخلاصة أن جانبا من القوة البلاغية للفقرة التي اقتبسناها يتمثل في إيحائها المستمر بأن العبقري منعزل «في مكان آخر»، فوق أو خلف أو وراء عالم الظواهر، وإن يكن مع ذلك هو الضامن الحقيقي لكمال ذلك العالم الظاهري.. «إنك تبدو كأنك لا تتنبأ بشيء، ولكنك ترى وتسمع كل شيء». والعبقرية شفافة، حاضرة وغائبة في الوقت نفسه. وهناك جوانب أخرى في هذا الفصل من كتاب التراجم سأرجع إليها بعد قليل. ولكن لنلاحظ الآن ببساطة أنه حتى هذه الحجة التي تعتمد إلى حد

كبير على مثال خاص، ليست خالية برمتها من الإيحاء بأن العبقرية عملية تجريد مستمرة.

وقد يظن أن تحققات «العبقرية» البروميثية يمكن أن تكون هي المقابل الصريح «للعبقرية» التي توصف بأنها مطلق دنيوي مجرد. ومثل هذه الصور تتميز بأنها تحمل معنى الطاقات المتجهة إلى الباطن. وهي من نوع الحركة التي صورها نيتشه في كتابه «العلم المرح: «كم يعلو النهر حين يحجزه سد، وكم كان من الممكن أن يرتفع الإنسان لو لم يصب (مجراه) في إله!»[13].

وفي العصر (الرومانسي) الذي نتحدث عنه تصلح قصيدة بروميثيوس لبيرون أن تكون نموذجا على الرغم من أنه لا يستخدم كلمة عبقرية:

الوجود الحزين المتوحد [....] (للإنسان):
الذي يمكن لروحه أن تتحداه-
مواجهة كل الخطوب مواجهة الند للند،
بإرادة صلبة وحس عميق،
قادرة حتى في العذاب والألم على أن تخرج منها
بالجزاء الأوفى[14].

وكان إدوارد يونج قد استخدم قبل ذلك بوقت طويل عبارة «العقل المركز» في وصف العبقري[15]. كما أن شيلي، ربما تحت تأثير بيرون (سواء جاء هذا التأثير من نص بيرون السابق أو من تشايلد هارولد-3)[16][*13] لأنه في الحقيقة يكتب عنه بتأثر-يربط أيضا ما بين التركيز والعبقرية: (مادالو)[*14] إنسان يتمتع بعبقرية كاملة [.....] ولكن [.....] طموحه يدمر نفسه [....] وأزعم أنه مغرور، لأني لا أستطيع أن أجد كلمة أخرى تعبر عن العواطف القلقة المتمركزة (حول ذاته) التي تستهلكه[17].

بيد أن مثل هذه الصور الذهنية تقع على المستوى النظري أيضا في شرك لعبة المطلقات. إن المتجه نحو الباطن اتجاها تاما له علاقة بسيطة بالخصائص الجزئية المميزة للوجود، شأنه في ذلك شأن المتبدد تبددا كاملا. والعبقري المستغرق في ذاته (أو المستهلك لها) يتلاشى في فضاء باطني، مثله مثل العبقري المذيب لذاته في فضاء خارجي. ومن ناحية ثانية، مع ملاحظة أن هذه الناحية ذات أهمية قصوى، وذلك بقدر ما يمكن القول بأن الفردية التي يعبر عنها الكاتب لا تكون أبدا متمركزة تمركزا

كاملا حول ذاتها-وإذا استخدمنا الاستعارة الواضحة عن الثقب الأسود، فلا بد أن يبزغ شيء عبر أفق الحدث، وإلا أصبح أي تصوير متعذرا-نقول ومع ذلك فإن مثل هذه الصور الذهنية عن العبقري تقدم يقينا القطب الجدلي المضاد لصورة العبقري المجرد من الشخصية أو اللاشخصي. وهي جدلية تنهار لو أخذ أي الطرفين إلى «درجة الصفر»، كما أنها جدلية كان على التاريخ في الواقع أن يقضي عليها، مع ما ترتب على ذلك من كوارث حقيقية. بيد أنه مازال لها على الأقل شيء من القوة في النصوص الرومانسية. إنها مثال إضافي على المفارقة الرومانسية النمطية الخاصة بالأهمية القصوى للفرد الذي يبحث دائما عن حل-في شيء آخر متعال وشامل-لتوتر فرديته المنعزلة وربط الرومانسية المتأخرة للعبقرية بالتفرد، أو على مستوى أدنى بغرابة الأطوار، يحوم باستمرار فوق نقيضه، وهو أن العبقرية هي إذابة ما هو شخصي فيما هو كلي شامل، وأنه في عالم شخصي بحت لابد أن يظهر الكلي على أنه «رد للشخصية إلى الإحالة»[*15] وفي هذه الحالة يمكن أن تكون عبقرية الفردية تصويرا ساخرا في عالم ساقط لعبقرية الكلية أو الشمولية في عالم الماوراء الخالص.

ويمكن أن نتصور وجود نوع من التوازن في وصف العبقري بأنه هو الذي يضفي الوحدة على المتعدد. وهنا تعمل قوة العقل الفردي، وكأنما هي قوة عقل كلي، على توحيد تنوع العالم الدنيوي. بهذا تضعف الخصوصية بمعنى ما، ولكن يمكن أن يحل محل الضعف شعور بأنها تفوت عن طريق التكامل مع قوة العقل الخاص للعبقري. ويمكننا الرجوع إلى الفصل الخامس عشر من «التراجم الأدبية» للبحث عن أمثلة:

«لكن الإحساس بمتعة الموسيقى، مع القدرة على إنتاجها هو هبة الخيال،وهذه بالإضافة إلى القدرة على تحويل التعدد إلى وحدة التأثير وتعديل سلسلة من الأفكار عن طريق فكرة واحدة مسيطرة أو إحساس واحد غالب (كلاهما) يمكن صقلهما وتحسينهما، ولكن لا يمكن تعلمهما أبدا»[18].

أو بوضوح أكثر:

لقد لوحظ من قبل أن الصور مهما تكن جميلة، ومهما تكن محاكاة أمينة للطبيعة، وتعبيرا دقيقا عنها بالكلمات، فإنها في حد ذاتها لا تميز

الشاعر. وهي لا تصبح أدلة على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما تعدل عن طريق انفعال مسيطر، أو عن طريق أفكار أو صور مترابطة نبهها ذلك الانفعال، أو حين يكون لها تأثير رد التعدد إلى وحدة، أو التعاقب إلى لحظة، أو أخيرا حين تبث فيها حياة إنسانية وعقلية من روح الشاعر نفسه.

«التي تطلق وجودها في أرجاء الأرض والبحر والهواء»[19].

ومن الواضح أن الصورة المتضمنة في النص الأول المقتبس هي صورة التجانس العبقري الذي يحل التعارض والخلاف. وقدرته على القيام بهذا قدرة غريزية، وربما يقودنا هذا للسير قليلا على الطريق المنحدر نحو التجرد من الشخصية، ولكنه لا يبتعد بنا كثيرا، «فالإحساس بالأسلوب» الشخصي للعبقري في التفكير والشعور هنا أقوى بكثير. وتعبير «العبقرية الأصيلة» في النص الثاني يوحي بالشخصية الجديدة، كما يوحي بالقوة القادرة على تحقيق التحول. وصورة الزمن المختزل إلى لحظة واحدة توضح من ناحية أخرى المضامين المتعالية في عملية رد «التعدد إلى الوحدة»، هذه المضامين التي ربما تكون مغفلة في ذلك التعبير الذي يمكن قراءته بسهولة قراءة مادية كوصف للتأثير الشكلي، وتبدأ الجملة الأخيرة من النص المقتبس بإفعام القلب بالدفء من خلال مصطلحات إنسانية خالصة، يبدو فيها وجود العبقري مرة واحدة وجودا أسمى باعتباره كائنا مستقلا بفرديته، لكنها تنتهي بانتشار ذلك الكائن البشري خلال ثلاثة عناصر كونية. وقد يكون التأثير الناجم عن هذا هو تشخيص هذه العناصر وإدخالها في مجال إنساني فريد، والمسافة الفاصلة بين الفقرة وآخر عبارة فيها، تميل قطعا إلى الإيحاء بقوة إصرار متزايد على فردية العبقري التي انطلقت متحررة لتحقيق ذاتها، لا لإضاعتها كما يتضح من الصورة الأخيرة في النص. ومهما يكن من شيء فإن في هذا النوع من الصور الذهنية إيحاء بأن العبقرية ممتلئة بأشياء العالم أو أن العالم ممتلئ بأشياء الإنسانية-بمعنى الكائنات البشرية الفردية-كما أن فيه شعورا أقل بأن العبقرية-بوصفها مطلقا باطنيا أو خارجيا-يمكن أيضا أن تكون عدما لا نهاية له.

وأقل الأضداد شأنا بالنسبة لعبقرية الخواء، إن لم يكن أكثرها استخداما، يمكن أن يوجد في فكرة العبقرية المرحة، كما جاء في الفصل الثاني من

تراجم كولردج حيث يقول:

«يبدو أن أعظم العباقرة، بقدر ما يمكننا أن نحكم على أعمالهم أو على روايات معاصريهم، كانوا يتصفون بالمزاج الهادئ والطبع الرزين في كل شؤونهم. ومن ناحية الثقة الداخلية في الشهرة الدائمة، يبدو أنهم كانوا إما غير مبالين وإما زاهدين في الشهرة العاجلة. وتسود كل أعمال تشوسر[*16] بهجة ومرح رجولي يجعل من المحال تقريبا الارتياب في أن الشعور العادي لدى المؤلف نفسه قد تجاوب معها. وكان هدوء طبع شيكسبير ولطفه مضرب المثل في عهده»[20].

مثل هذه الأوصاف تعرض العبقرية في حالة توازن مع بيئتها الدنيوية المحيطة بها، فلا هي تستنفد العالم في ذاتها، ولا هي تبدد تلك الذات في ثنايا العالم. وتلوح الأبدية في الأفق على أية حال في عبارة «الشهرة الدائمة»، ومع ذلك فإن مثل هذه الأوصاف تقوم على فكرة الشخصية الفردية التي تقاوم التفتت عن طريق خاصية العبقرية التي هي إحدى خصائصها المميزة. ولو شئنا أن نلوي عبارات وردزورث، فإن تلك الأوصاف هي في الواقع صور عن علاقات قبل أن تكون صورا للحب. ولابد أن يقال على أية حال إنها ليست شائعة كل الشيوع في لغة العصر، ثم إن كولردج ينتقص بعد ذلك بقليل في الفصل نفسه، وبطريقة تعوزها الكياسة، من قوة تأثير وجهة نظره (التي أبداها في النص السابق) في الوقت نفسه الذي يحاول فيه الدفاع عنها:

ومع ذلك، فحتى في أمثلة من هذا النوع (مثل العبقري متقلب المزاج سريع الانفعال) سيكشف الفحص الدقيق في أغلب الأحوال أن حدة الطبع المنسوبة إلى «عبقرية» المؤلف على أساس أنها هي السبب فيها، قد نشأت في الواقع عن علة جسدية. أو ألم كليل، أو خلل في تكوين الإحساس باللذة. (وهكذا نجد) أن ما أخذ على «المؤلف» إنما ينسب إليه كإنسان[21].

وتمييز خاصية العبقرية عن الخصائص الأخرى لصاحبها من وجهة نظر كولردج هنا تمييز معقول جدا، وذلك ما دامت العبقرية خاصية شخصية لا خاصية ماهوية (أي تتعلق بالماهية)، لكنه يتخلى عن قضيته بتجاهله لتأثر العبقرية ولو بعض التأثر بخلل بشري أساسي كنقص الإحساس باللذة. وبذلك تكون العبقرية قد خرجت عن نطاق الخصوصية البشرية. كذلك

يجب تمييز فكرة العبقرية المرحة عن فكرة العبقرية الرزينة، فهي صورة ذهنية نادرا ما تشتمل على معنى التوازن الدنيوي الذي ناقشته من قبل. وحين يكتب ريشتر قائلا إن «الشاب الأحمق وحده هو الذي يصدق أن نيران العبقرية تشتعل كاشتعال نيران الانفعال. [.....] إن العبقرية الحقيقية هادئة في الداخل، وليست الموجة الجياشة هي التي تعكس صورة العالم بل الأعماق الساكنة»[22]. حين يكتب ريشتر هذا فمعناه أننا لم نترك أعماق الماوراء الساكنة-فالصورة على العكس من ذلك-تفصلنا عن العالم الدنيوي وتطلقنا في فضاء بلا أبعاد.

ولعلنا نجد أفضل مرافعة ضد إغراءات العبقرية العدمية في تلك الفقرات التي تعترف بالخصوصية والحكم-وهما مرتبطان ارتباطا حميما-لمجمع الخالدين الرومانسي. والمثال الذي سأقدمه يمثل حالة متطرفة، وربما يردد صدى القرن الثامن عشر أكثر من صدى العقد الثاني من القرن التاسع عشر. هاهو ذا كولردج يكتب إلى الليدي بومون فيقول:

«إن محصلة كل تفوق عقلي هي الحس السليم والمنهج. وحين يندمج هذان (العاملان) في الاستعداد الغريزي للعادة، وحين تدور العجلة بسرعة كبيرة بحيث لا نستطيع أن نراها تدور على الإطلاق، حينئذ نطلق على الاتحاد (الذي يؤلف بينها) اسم العبقرية. بيد أنه في كل الأحوال على السواء، وفي كل المهن، يبقى الجزاءان الوحيدان المكونان حتى للعبقرية. هما (الحس السليم) و(المنهج)[23]. والعادة» هنا بديل، عن «الغريزة»، وقد سمح لها فقط بأن تكون شبيهة بالغريزة. ولا تفلت العبقرية من الواقعة الدنيوية للصنعة فالعبقرية نفسها «أجزاء مكونة». وحتى لو بدا أنها موجودة خارج الزمن (فنحن لا نستطيع أن نراها تدور على الإطلاق)، فهي في الواقع نتاج المنهج والتمييز (الحس السليم) الكامنين داخلها. وهذه بالقطع نظرة دنيوية إلى العبقرية، وهي تتعارض تعارضا حادا مع الكثير مما ذكر من قبل. والعبقرية لها محتوى، وهذا المحتوى نفسه يجب أن يكون له محتوى، ما دامت المسألة مسألة اختيار ونظام. والواقع أنها تختلف اختلافا جذريا عن العبقرية المطلقة، إلى حد أن المرء قد يتصور أنها لا تصلح أن تكون حجة ضدها، حيث إن المفاهيم المطلقة-كما أشرت آنفا-لا تسمح إلا باستجابات مطلقة. والأكثر من ذلك إثارة هو إدماج فكرتي النظام والمنهج

في الخطاب الرومانسي الذي لم يهتم بشيء قدر اهتمامه بإرادة العلو والتجاوز. إنني لا أنوي أن أعدد مرة أخرى المفارقات المتضمنة في مفهوم الشكل العضوي كما تصوره الرومانسيون البريطانيون. لكن أكثر صيغ كولردج شهرة تشتمل على رفضه القاطع لأي محاولة لإقامة تعارض بين العبقرية والقواعد:

«كلا! (....) إن روح الشعر، مثلها مثل كل القوى الحية الأخرى، يجب بالضرورة أن تحدد لنفسها قواعد، هذا لو أرادت أن توحد بين القوة والجمال. وعليها أن تتجسد كي تكشف عن نفسها. لكن الجسد الحي هو بالضرورة جسد عضوي منظم، وهل النظام إلا ارتباط أجزاء بكل، حتى يكون كل جزء غاية ووسيلة في الوقت نفسه»[24].

إن الصعوبات التي كنا نناقشها قد صارت هنا هي الحقيقة المساعدة للعبقرية، (ومن ثم) تكون العبقرية هي ما له مضمون نوعي خاص، وما يقع أيضا وراء نطاق أي مضمون خاص. وهنا تقبل المفارقة بهذا الشكل المحدد- فهي لا تنحرف نحو استيعاب أحد طرفي المفارقة بوساطة الطرف الآخر. (ومعنى هذا) أن العبقرية متعلقة بمكان وزمان-فهي محددة بأحكام خاصة- وهي مجسدة. وكل جزء من أجزاء العبقرية-هي مرة أخرى نوع من الصنعة- يجوز له أن يكون غاية في ذاته. بيد أن العبقرية وشكلها الخاص، وهو روح الشعر، سابقان على تجسدهما: إنهما «كل» ترتبط به الأجزاء، كما تكونه (هذه الأجزاء) بالفعل، كما أنهما (أي العبقرية وشكلها الخاص وهو روح الشعر) يملكان «القوة» المتحررة من التجسد. وكما كتب (كولردج) في موضع آخر فإن «العبقرية المحددة» تتكون «بالضبط من ذلك التناسب، ذلك الاتحاد بين الكلي العام والجزئي الخاص، وتغلغلهما كل في الآخر»[25]. ويواصل كولردج ملاحظته قائلا:

«لا عمل من أعمال العبقرية يمكن أن يجرؤ على تبني الشكل الخاص به، ولا خطر في الواقع من ذلك. فكما لا يجوز له، فإنه لا يستطيع كذلك أن يكون بغير قانون! ذلك لأن الذي يكون العبقرية إنما هو القدرة على الفعل الخلاق في ظل القوانين المتأصلة فيها».

لا شك في أن هذه عبارات مراوغة، ولكن المقصد الكامن من ورائها- وذلك في سياق النظر إلى شيكسبير لا كمجرد عبقرية غريزية فحسب

بالمعنى الفج-هذا المقصد لا يمكن إنكاره. فالعبقرية لا يمكن أن تخلو من الحكم العقلي. وحتى لو تم تصورها-بطريقة لا تنجو من التعثر باعتبارها هي القاضي والحكم على نفسها، فإن الأساس مختلف كلية عن الأساس الذي سحب من تحت أرجلنا بوساطة الأفكار التي قدمت عن العبقرية، بوصفها حالة محددة يبطل فيها الحكم الذهني. فهي خاضعة للشكل وللقواعد والقوانين، ويجب أن يكون لها شكل وأن تخضع لتنظيم. والواقع أنها نموذج حقيقي للتنظيم، فالعبقرية هنا تبدو بصفة دائمة مبعدة عن حافة ما يستعصي على القول، وعما هو لا شخصي ولا أخلاقي، ويصر كولردج على صفتها الدنيوية الأصيلة في مواجهة إرادة المطلق والتوتر الناجم عن هذا لا يستهان به، كما أنه لا يتضح بصورة أقوى مما نجد في جملته الختامية.

«إن شيكسبير نفسه طبيعة مجسدة في صورة إنسانية، وفهم عبقري يوجه بوعي ذاتي قوة وحكمة كامنة أعمق من الوعي».

إن عمق الطبيعة اللامتناهي يتمثل في إنسان متفرد: والعبقرية أيضا فهم، وهي خاضعة للتوجيه، وهذا التوجيه ليس غريزيا بطريقة غير شخصية، لكنه مختار بوعي ذاتي. ربما تكون العبقرية كلمة أطلقت على صدى من عالم آخر مجهول هو الامتلاء أو الخواء، لكن ربما كان من الأفضل أن تعطى الأهمية الخاصة للفعل في العالم الواقعي، ومن ثم في العالم الأخلاقي. إن إرثنا من الرومانسية هدية تتسم بالغموض.

الهوامش

(*) الأنطولوجيا هي نظرية الوجود التي تقوم على دراسة الوجود بوجه عام مستقلا عن أحواله وظواهره. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت 1974 (المترجم).
(*1) المقصود هنا هو المطلق ضمن حدود هكذا العالم المتناهي (المترجم).
(*2) في الأسطورة اليونانية نسبة إلى بروميثيوس الذي سرق النار من آلهة الأوليمب وعلم البشرية استعمالها، فكان عقابه ربطه إلى صخرة بسلسلة حيث هاجمه نسر ومزق كبده، ثم أنقذه هرقل (المترجم).
(*3) يوهان باول فريدريش ريشتر (1763-1825) روائي رومانسي ألماني وكان يكتب تحت اسم جان باول (المترجم).
(*4) ورد الأصل الألماني لهذين المقتطفين في الهامش 3 والهامش 4 من التعليقات (المترجم).
(*5) أي بسيطا ساذجا وسعيدا منعما. وأركاديا منطقة جبلية في جزيرة المورة باليونان (البلوبينيز) كانت موطنا لرعاة وميادين بدائيين بسطاء، وقد جعل فرجيل من أركاديا بيئة مثالية يسودها السلام والبساطة في العصر الذهبي وذلك في شعره الرعوي، ومن هنا نشأ ما يسمى بالأركاديانية، أي التصوير الفني أو الأدبي للحياة المثالية التي كان يحياها هؤلاء الرعاة الأبرياء في تلك البيئة الريفية الجميلة بأركاديا. راجع د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت 1974 (المترجم).
(*6) القبالة كلمة عبرية، وهي اسم لنزعة صوفية يهودية لها تفسيرها الباطني الخاص للكتاب المقدس، وكانت رد فعل لحركة ابن ميمون وهو فيلسوف يهودي من المؤمنين بالمذهب العقلي والمعادين للصوفية. أما (بو) فهو إدجارآلان بو الكاتب الأمريكي المشهور الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكتب القصة القصيرة والشعر ومارس النقد. راجع الطبعة الرابعة من دليل أكسفورد في الأدب الإنجليزي للسير باول هارفي (المترجم).
(*7) هو الشاعر الإنجليزي الرومانسي جون كيتس1795- 1821 (المترجم).
(*8) لعل كيتس يقصد بهذه العبارة المعنى الأصلي للكلمة اليونانية التي اشتقت منها كلمة الشاعر والفن الشعري وهي poiesis وتعني في الأصل الصنعة، أي ربما كان المعنى أن الشاعر ليس شيئا محددا بعينه كسائر الموجودات الطبيعية والمصنوعة (المترجم).
(*9) الرحلة قصيدة فلسفية لوردزورث من ثلاث مقطوعات عن الإنسان، والطبيعة، والحياة الإنسانية. وهي تتوسط عملا كبيرا مكونا من تسعة أجزاء بعنوان «المتوحد» وتحكي قصة لقاء الشاعر في أثناء ترحاله مع جواب بائع متجول فيلسوف، بصديق لهذا الفيلسوف يرحل متوحدا لأنه إنسان متشائم قانط بسبب حاجته إلى عقيدة دينية، وعدم ثقته في فضيلة الإنسان (المترجم).
(*10) قيثارة الريح هي آلة وترية يصدر عنها صوت موسيقي حين يمر خلال أوتارها تيار من هواء أو ريح. وتنسب إلى عوليس رب الريح في الميثولوجيا اليونانية (المترجم).
(*11) أثبت المؤلف في هامش 9 معظم النص الألماني لهذا الاقتباس وهو النص الأصلي (المترجم).
(*12) فينوس وأدونيس قصيدة لشيكسبير تتكون من مقطوعات سداسية الأبيات ونشرت عام 1593، وهي من أولى أعماله المنشورة (المترجم).

(*13) قصيدة لبيرون مكونة من مقاطع طويلة تسير على نهج سبنسر، وقد ترجمها الدكتور عبدالرحمن بدوي (المترجم).
(*14) جوليان ومادالو حوار شعري كتبه شيلي بمناسبة زيارته لبيرون في فينيسيا عام 1818، وجوليان هنا يشير إلى المؤلف، بينما يشير مادالو إلى اللورد بيرون. ويدور الحديث بينهما عن قدرة الإنسان على السيطرة على عقله، ثم يعقب ذلك زيارة لدار المجانين في البندقية، حيث يلتقيان بمجنون غاب عقله لفشله في الحب ويحكي قصته (المترجم).
(*15) النص في الأصل لاتيني وهو reductio ad absurdum ويعني البرهنة على قضية أو فرض ببيان سخف نقيضه أو استحالته، أو نقض قضية أو فرض ببيان استحالة نتائجه أو منافاتها للعقل (المترجم).
(*16) جيفري تشوسر (1340 أو 1345-1400) شاعر إنجليزي، من أهم أعماله وأشهرها حكايات كنتربري (التي ترجمها إلى العربية المرحوم الدكتور مجدي وهبة) وترويلس وكريزايد (المترجم).

7 نيتشه والعبقرية

مايكل تانر

ليست «العبقرية» مصطلحا أساسيا في مفردات لغة نيتشه، وهو أمر يدعو إلى الدهشة ابتداء لسببين: أولهما أن انشغال نيتشه الكامل بالفن والفنانين في كل أطوار حياته قد يؤدي إلى توقع استخدامه للمصطلح والمفهوم، اللذين أطلقا للدلالة على الفنانين العظام، سواء في ألمانيا أو في بلدان أوروبية أخرى خلال القرن الذي يسبق مولده، وثانيهما أن فكرة العظمة المسيطرة على تفكيره بكل صورها تعني أن يلجأ إلى مجموعة واسعة من المصطلحات ليصف مظاهرها، ومرة أخرى يتوقع الإنسان أن ترد كلمة «العبقرية» عنده على نحو متكرر. وعدم حدوث هذا هو في اعتقادي نتيجة عاملين رئيسيين، أحدهما له صلة إلى حد كبير بسيرته الذاتية، والآخر له علاقة تفصيلية بالمفاهيم والتصورات، ولو أنهما-كما هو معتاد مع نيتشه- متصلان عن قرب، بل إنهما في الغالب متشابكان.

والعنصر المتعلق بالسيرة الذاتية في إهمال نيتشه النسبي للمصطلح يتمثل-وهذا أمر يدعو للدهشة-في صلته بريتشارد فاجنر. ومهما قيل عن فاجنر، فليس من الممكن-حتى بالنسبة لمن كرس

نفسه لمهاجمة المعتقدات التقليدية في غلو وإسراف مثل نيتشه-أن ينكر عليه لقب عبقري، فهو النمط النموذجي للعبقرية، مثل مايكل أنجلو أو بيتهوفن. وقد كان فاجنر هو العبقري الوحيد الذي عرفه نيتشه أو حتى التقى به، بل كان بالنسبة له هو العظيم الوحيد في أي ناحية من النواحي. وتجربة الاحتكاك الطويل والحميم بفاجنر وما تبعها من التحرر من الوهم وكذلك من الرفض، وضعت نيتشه في أحرج المواقف المربكة، ولو أن ذلك لم يكن في تقديره. فنيتشه الإنسان كان دائما عرضة للحرج والارتباك، لكن نيتشه الكاتب لم يكن ليقرَّ إطلاقا مثل هذا الشعور الذليل المخزي. وهو يستخدم الكلمة فحسب حين يرغب في الحط من شأن السبب في مثل هذا الشعور، كما هو الحال عندما يشير إلى «أصوات الخنازير المأساوية المربكة»[1] لفاجنر. وكان التصرف المميز الذي قادته إليه نفسيته هو تحويل صداقتهما إلى عداء مرير، ولو أن ذلك لم يكن أبدا هو شعورهما الحقيقي تجاهها. ولقد كان رد فعل فاجنر تجاه ردة نيتشه غير عادي، فبدلا من اتهامه بطريقة مباشرة بالغدر والتفاهة، داخله الألم والقلق. وإحدى الوقائع الصغيرة الغريبة في صداقتهما هي رسالة فاجنر لطبيب نيتشه التي عزا فيها حالة التوتر العقلي الزائد عنده إلى إفراطه في العادة السرية[2]. ورغم أن نيتشه كان يستخدم كلمة العداء أحيانا في وصف مشاعره تجاه فاجنر، فقد كان يفضل أن يعتبر نفسه نقيضا له، وهو تعبير أتاح له وفرة من التداعيات المجازية، بما فيها تلك الاستعارات الخاصة بالانجذاب والتنافر المغناطيسي. وليس في الإمكان الدخول في التفصيلات المعقدة لهذا الأمر هنا، وإن كان من الواضح أنها قد أدت إلى عجز نيتشه عن استخدام كلمة «العبقرية» بطريقة مرضية وصريحة، بعيدا تماما عن المخاوف والشكوك الأخرى التي أحسها تجاه الظاهرة والتي سأبحثها فيما بعد.

وهنا يبقى السؤال عن سبب عدم استخدام نيتشه المصطلح بكثرة وبشحنة أكبر من الطاقة في ذلك العمل الذي لم يكن يحمل فيه شكا أو قلتا بالنسبة لعظمة فاجنر، ألا وهو كتابه الأول «ميلاد المأساة من روح الموسيقى». إن هذا العمل الرائع، رغم ما يثيره من تساؤلات كثيرة معني-من بين أمور أخرى-بالشروط التي تجعل ظاهرة المأساة ممكنة. وربما بدا أن البحث سوف يتضمن دراسة طبيعة هذه القلة من الفنانين الذين عبروا تماما-وفقا

لرأي نيتشه-عن وجهة النظر المأساوية للحياة، أسخيلوس وسوفوكليس وفاجنر. بيد أن الكتاب لا يحتوي إلا على النزر اليسير عن أي واحد منهم. والغريب أيضا أنه لا يحتوي إلا على أقل القليل عن أعمالهم المتميزة، بل إن معظم هذه الأعمال لا يكاد يحظى بمجرد ذكره. ولم يكن هذا سهوا من جانب نيتشه، فالفنان المأساوي بالنسبة له ليس أكثر من متحدث بلسان مجتمع يتمتع بقوة كافية لمواجهة وتقبل الطبيعة المأساوية للوجود. واهتمام نيتشه الطاغي هنا وكما كان دائما، هو اهتمام بفلسفة الحضارة. وفي طور حياة نيتشه الذي كتب فيه «ميلاد المأساة» كان ما يزال من وجوه كثيرة من حواريي شوبنهور، وكان هذا يعني أن وجود الفرد ليس إلا وجودا ظاهريا، وأنه ليس وجودا ميتافيزيقيا حقيقيا. وما يصدق على البطل المأساوي-ذلك البطل الذي لم يعد سوى نوع من البؤرة المركزة للعاطفة والعذاب-يصدق تماما على مبدعه. وعلى هذا النحو يكتب نيتشه قائلا «الموسيقي الديونيسي هو نفسه-دون أي تشبيهات بلاغية-ألم أولي محض، كما هو الصدى الأولي المردد له»[3]. وفي الفقرة التالية التي يكتب فيها عن أرخيلوخس[*]-مقرا بأنه ليس مأساويا بل شاعر غنائي في منتصف الطريق على الأقل نحو التطور ليكون مأساويا-يمضي نيتشه في نفس اتجاهه ليقول:

إن الأمر في الواقع بالنسبة لأرخيلوخس-وهو الإنسان الذي يتأجج بالعاطفة، يحب ويكره-أنه ليس سوى تجل للعبقرية، التي لم تكن في ذلك الوقت هي أرخيلوخس فحسب، بل هي الروح الكوني للعبقرية المعبر برمزية عن ألمه الأزلي في رمز أرخيلوخس الإنسان-في حين أن أرخيلوخس الإنسان الذي يحس بالرغبة والشوق بطريقة ذاتية لا يستطيع أبدا أن يكون شاعرا في أي وقت من الأوقات[4].

ليس هذا هو نيتشه في أوضح حالاته، بيد أن النقطة الأساسية التي يحددها مع ذلك بأسلوب فاجنر النثري هي أن الفنان الديونيسي يصبح-عند عملية إبداع الموسيقى أو بمعنى أوسع عند إبداع التراجيديا-لا شخصيا بمعنى من المعاني أكثر تطرفا وحرفية مما تخيله تي. إس إليوت في صيغه المشهورة في كتابه «التراث والموهبة الفردية»[*1]. وهو بهذا يصبح غير مميز عن «روح العبقرية الكوني»، وهو مفهوم غير محدد بشكل لافت يستشهد به نيتشه بطريقة حذرة، ويحاول أن يوضحه قليلا في «محاولة في النقد

الذاتي» التي كتبها للطبعة الثالثة التي نشرها عام 1886.

«والواقع أن الكتاب برمته يعرف فحسب معنى فنيا واحدا ومعنى خفيا وراء كل الأحداث-إنه «معبود» إذا شئت، ولكنه بالتأكيد معبود فنان طائش ومفتقد لحس المسؤولية الأخلاقية كلية، يريد أن يجرب، سواء أكان يبني أو يهدم، وسواء في الخير أو في الشر-في فرحه ومجده-إنه وهو يبدع العالم، يحرر نفسه من محنة الكمال والكمال المفرط، ومن عذاب التناقضات المنعكسة داخل نفسه»[5].

ورغم وجود قدر من الرغبة في المراجعة في هذه الفقرة يكشف عما كان يتمنى لو استطاع أن يكتبه، فإنها ما تزال تستأثر إلى حد كبير بقوة الطبعة الأولى، وتؤدي قدر المستطاع ما ينتظر منها لتفسير سبب قلة ما في الكتاب عن سيكولوجية الفنان التراجيدي: فالفنان التراجيدي ليس له سيكولوجية، لأنه بقدر ما هو فنان حقيقي، فهو خال من الفردية. وتكمن عبقريته في التحقق من أن مبدأ التفرد وهم، وفي نقله تلك الحقيقة إلى أعماله الملهمة والملهمة، بحيث تجعل مشاهديه ومستمعيه يدركونها أيضا بصفة مؤقتة، ولكن (هذا التحقق) لا يتم إلا بدرجة محدودة، فلو أدركنا إدراكا كاملا وشعرنا بالحقيقة التي يقدمها لنا الفنان التراجيدي، فلسوف يدركنا الموت. والواقع أن الذي يفعل ذلك هو البطل التراجيدي، فهو يموت لعلنا نحيا مثل تريستان في الفصل الثالث من الدراما الموسيقية لفاجنر، باعتباره نموذج (البطل المأساوي) العصري. وتكمن العبقرية التراجيدية في خلق شخصيات تعاني وتهلك، في حين-كما كان على نيتشه أن يكتب بعد ذلك وبمضمون مختلف تماما-أننا نتملك الفن، خشية أن نهلك من رؤية الحقيقة»[6]. (من طابع نيتشه العام واللافت للنظر، استخدامه صيغا متماثلة جدا في مراحل متفاوتة ليعني بها أشياء عميقة الاختلاف).

وهكذا نجد-وهو أمر شديد الغرابة-أن كتاب نيتشه الوحيد الذي ليس فيه ما يقلقه بشأن النتائج الطيبة للفن، يبخس فيه عن عمد وبحق قدر أولئك الذين يبدعونه (مع وضع الجدلية الخاصة بمولد المأساة في الاعتبار) في حين يوصف خصومهم الذين كانوا مسؤولين عن موت التراجيديا أو انتحارها وصفا مفصلا جدا ورائعا. وأيا ما كانت وجهة نظر المرء في نظرة نيتشه إلى يوريبيدس وسقراط، وهما المدمران العظيمان المعاديان للعبقرية،

فقد قدم بالقطع وصفا ساحرا عن نوع معين من العقل: «بينما تعني الغريزة عند كل أصحاب الإنتاج الخصب، القوة الخلاقة الإيجابية، ويعمل الوعي بطريقة نقدية وتصحيحية، فإن الغريزة عند سقراط تصبح هي القوة الناقدة، ويصبح الوعي هو المبدع»[7]. ويتأكد هذا في كتابه الأول عندما يتابع وصفه للعلاقة بين العناصر الفعالة في عقل المبدع.

ولا نجد مزيدا من التوضيح لموضوع العبقرية في التأملات الأربعة في غير أوانها» التي كتبها نيتشه في السنوات الأربع التالية، ولو أن اثنين منهما، وهما «شوبنهور المربي» و«ريتشارد فاجنر في بايرويت»، معنيان ظاهريا بالاحتفال بأعظم بطلين لديه من أبطال الثقافة. وقد كتب الأخير ليكون جزءا من جهد نيتشه في الدعاية لمهرجان بايرويت[*2] الذي أقيم عام 1876. وفي أثناء كتابته انتابته بالفعل شكوك قاتلة حول شخصية فاجنر وعمله وأودعها مذكراته. والكتيب المنشور يوضح التوتر، وهو بكل المقاييس من أقل أعماله إثارة وأدعاها إلى عدم الارتياح. ومن الأمور التي لها دلالتها أن الجزء الأول المنشور عام 1878 من كتابه التالي «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يضم معظم ما قاله (في هذه الفترة) عن طبيعة العبقرية، وهي أقوال من النوع الغامض الملتبس المعنى إلى حد كبير. فالفصل الرابع من الكتاب والمسمى «من روح الفنانين» لما يوضح لونا من التشكك الذي يعمل في جبهات متعددة. ففي المقام الأول يبدو لنيتشه وجود قدر هائل من الشك فيما يتعلق بالفنان في حد ذاته. وهو من ناحية ثانية يعبر عن قلقه من أن الفنان عندما يكون عظيما بحق، فإن تأثيراته في خلفائه ربما تكون ضارة، بل يتحتم في الواقع أن تكون كذلك. وتبسط الفقرة 158 هذين المعنيين كما يلي:

«قدر العظمة: كل ظاهرة عظيمة يعقبها انحطاط وخاصة في عالم الفن. ونموذج الإنسان العظيم يحفز القوى الأتفه على محاكاته ظاهريا أو على التفوق عليه، وفضلا عن ذلك فإن لدى الموهوبين العظام خاصية مميتة، وهي خاصية قهر كثير من القوى والبذور الأضعف، كما يبدو أنهم يدمرون الطبيعة من حولهم، وأوفر الحالات حظا في عملية تطور فن ما، تحدث عندما يتنافس عدد من العباقرة بعضهم مع بعض. في هذا النوع من الصراع يسمح أيضا لقوى الطبيعة الأضعف والأرق بالضوء والهواء»[8].

ومن الصعب أن نفهم هذا إلا على أنه نبؤة-ونبوءة دقيقة بصورة غير عادية-كما كشفت الأيام عن ذلك-بتأثير فاجنر في مؤلفي الموسيقى اللاحقين. ولم يذكر اسم فاجنر في أي مكان في كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد»، لكن غياب الاسم أمر له مغزاه الكبير، لأن فاجنر كان شديد الحضور في ذهن نيتشه، وبأشد الصور إيلاما أدرك أنه قد قاطع فاجنر، ولكنه كان يدرك أيضا أن فاجنر لم يكن يعلم بذلك. والنتيجة هي دوران حول الموضوع الذي يعني فيه «الفنان» دائما وعلى وجه التقريب فنانا واحدا معينا، وينتاب المرء إحساس بأنه لا يستطيع الفوز. والقطعة التي أوردناها الآن فيها تأمل يتسم بالجهامة والاكتئاب في آثار نجاح فاجنر المذهل. لكن القطعة التي تسبقها مباشرة قد أسهبت في الحديث عن أحزان الفنان الذي لا يجد التقدير، وعن طبيعة الحالات النفسية التي تقع فيها شخصية كهذه نتيجة لشعورها بالإهمال. «يشعر المرء بأحزانه شعورا حادا، لأن صوت نواحه أعلى، ولأن لسانه أكثر فصاحة. وأحيانا ما تكون أحزانه في الواقع كبيرة جدا، ولكن يرجع ذلك فقط إلى أن طموحه وحسده عظيمان جدا»[9]. ولكن عندما تكون عذابات الفنان متجاوزة لذاته، تعاطفا مع [.....] «الوجود الكلي»، فيبقى علينا أن نسأل أي «مقياس وأي ميزان يوزن به صدق هذه العذابات؟. ألا يكون من الأمور الحتمية تقريبا أن نرتاب في أي إنسان يتحدث عن وجود مشاعر من هذا النوع لديه؟»[10]. (تماما كما تكلم فاجنر، وكذلك شوبنهور عن هذا الأمر كثيرا). و تكتمل شبكة (الشكوك) بعد ذلك ببضع فقرات، وذلك في القطعة التي تحمل رقم 164 تحت عنوان «خطر وفائدة عبادة العبقري» والتي نجتزىء منها قوله:

«عندما تتأصل فيه الخرافة التي تنسج حول العبقري وحول امتيازاته وقدراته الخاصة، تصبح هذه الخرافة على الأقل من الأمور التي يشك في فائدتها بالنسبة للعبقري نفسه. إنها على أي حال علامة خطيرة حين يستجد بالإنسان الإحساس بالعظمة الخارقة، سواء كان ذلك الإحساس الشهير لدى قيصر أو كان (كما في هذه الحالة) الإحساس بعظمة العبقرية، وذلك عندما ينفذ إلى عقل) العبقري شذى التضحية التي لا تقدم إلا إلى معبود، بحيث يبلغ به الظن في نفسه أنه أسمى من مستوى البشر. والنتائج النهائية هي الشعور بعدم المسؤولية وبالحقوق الاستثنائية، والاعتقاد بأنه

يبارك الناس بمجرد صحبته لهم، والغضب بجنون عند محاولة مقارنته بالآخرين أو عند الحكم عليه بأنه أدنى (مما يتصور)، والكشف عن مواضع الشك في عمله»[11].

مثل هذا الوصف التفصيلي لأساليب سلوك فاجنر المعروفة لم يكن غير ذي موضوع، وإن كان فاجنر قد أذهلته الحيرة من الدوافع التي جعلت نيتشه يصب هجومه عليه. وما يجب أن يلفت انتباه أي إنسان على دراية بآراء نيتشه العامة عن العظمة، وعن ضرورة أن يكون الإنسان العظيم قادرا على أن يسلك بطريقة تختلف عن بقية أفراد الجنس البشري، هو أنه هنا غارق في هجوم على العبقرية لا يتميز إلا ببلاغته عن ذلك النوع من السلوك الذي يتخذه متوسطو القدرات، حين يواجهون ما هو رائع وفائق. وهذه هي إحدى النقاط التي يمتزج عندها عداء نيتشه لهيمنة فاجنر عليه، مع شكه المتنامي في الفن والفنانين عامة، وذلك بدرجة تجعل الفصل بينهما مستحيلا.

وحين نواصل قراءة كتاب «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» يزداد الارتباك عمقا. ذلك أن نيتشه سرعان ما يتحول إلى حماية العبقري من القوى التي تحارب نبوغه وازدهاره. وهو يقابل بين ما قد يرومه «قلب دافئ»، ألا وهو أعظم سعادة لأكبر عدد من الناس، وبين ما يجب أن يراه ضروريا إنسان يتعطش إلى العظمة دفاعا عن الإنسانية، إن هذا التقابل يقدم مثلا واحدا على أعظم الاضطرابات خصوبة في إنتاج نيتشه، لأنه يجابه قضية يتجنبها عادة أولئك الذين يناصرون جانبا أواخر من هذه الحجة. إنه يقول في الفقرة 235: «لا يمكن أن يجتمع أسمى ذكاء ممكن مع أدفأ قلب ممكن في شخص واحد، والرجل الحكيم الذي يصدر حكما على الحياة يضع نفسه أيضا فوق الشفقة، معتبرا إياها مجرد شيء يفترض أن يقيم مع كل شيء آخر في مجموع الحياة»[12]. وليست هذه هي المصطلحات نفسها التي ستقوم عليها فلسفته اللاحقة، نظرا لأنه سيلتمس فيها حلا للقضية أكثر حسما مما يستطيع أن يأمل في إنجازه، ما دام يستخدم «أدفأ قلب وأسمى ذكاء»، وكلا التعبيرين يشيران إلى تقييم إيجابي مرض. وهؤلاء الذين يدعون-وهم تقريبا كل شراح نيتشه-أنه فشل في إبراز المضامين السياسية لآرائه عن الإنسان الأعلى (السوبرمان) الخ، لابد أنهم نسوا أنه

في هذه المرحلة المبكرة نسبيا والانتقالية في سياق تطوره، قد وضع، بأوضح التعبيرات وأبلغها دقة، المشكلة التي يتهم بتجاهلها. فهو يقول في الفقرة السابقة: «ربما يكون نشوء العبقرية مقصورا على فترة محدودة فقط من عمر الإنسانية»[13]. ويبدو هذا (الكلام) وكأنه جزء من نبأ سيئ حتى لو كان قائما على الافتراض الذي لا يتفق مع مزاج نيتشه المعتاد. ولأنه يشاهد المنظر بفزع (من لا يتوقع خيرا)، فذلك لأنه قد تولد فيما يبدو عن تأمل في الفقرة نفسها، وربما تكون البشرية، وهي في منتصف طريقها وفي المرحلة المتوسطة من وجودها، أقرب إلى هدفها الحقيقي مما ستكون عليه عند النهاية». لكن ما إن تصل هذه النبذة المدهشة من التفكير التأملي إلى ذروتها حتى يبين نيتشه ثانية كم هو واع بالحجج المؤيدة والحجج المعارضة.

إن الطاقات التي تعتبر شروطا للفن يمكن، على سبيل المثال، أن تخمد تماما، والتلذذ بالكذب والغموض والرمزية ونشوة السكر والوجد يمكن أن تنتهي إلى سوء السمعة. والواقع أنه حين يحدث أن تشيد الحياة في دولة بالغة الكمال، فلن يعود الحاضر يقدم أي موضوع للشعر من أي نوع، وسيظل المتخلفون فقط هم الذين يطلبون الوهم الشعري، ولسوف يرتدون بأبصارهم إلى الوراء، وهم يحنون لأيام الدولة الناقصة والمجتمع نصف الهمجي.. أي لأيامنا[14].

وتخلق هذه القطعة في قرائها نفس الإحساس بالقلق الذي لا بد أن مؤلفها قد أحس به. فهل نحن نريد أن نرى نهاية العبقرية ونهاية إنتاجها؟ بالطبع لا. لكن ثمن العبقرية هو «احتفاظ الحياة بطابعها العنيف» الذي لا نريد لها أن تحتفظ به كلما ازددنا تقدما في المدنية. ونظرا لأن الشروط الأساسية للفن تشمل من ناحية أخرى «التلذذ بالكذب، والغموض والرمزية ونشوة السكر»، فربما لا يكون إلغاؤه أمرا بالغ السوء. ورغم ذلك، فإنه سوف يؤدي بلا شك إلى شعور بالحنين إلى الماضي عند أولئك الذين لم يعودوا يحتاجون إليه، ولكن يودون لو أحسوا بتلك الحاجة. وعندما تتضاعف المعضلات يقدم نيتشه تغييرا آخر حاسما في حجته، وذلك في الفقرة 241، التي تحمل عنوان «عبقري الحضارة» ويقول فيها:

«لو كان لأحد أن يتخيل عبقريا للحضارة. فما عسى أن تكون طبيعته؟ إنه يستخدم الأكاذيب والقوة والمصلحة الذاتية الدنيئة بثقة شديدة كأدوات

له، بحيث يمكن تسميته في آخر الأمر بالمخلوق الشيطاني الشرير: لكن أهدافه التي تتجلى هنا وهناك هي أهداف عظيمة وطيبة. إنه كائن خرافي نصف حيوان ونصف إنسان (كنتاور) بل إن له جناحي ملاك عند رأسه»[15].

ولإشارة إلى فاجنر مرة أخرى هي من الوضوح بحيث لا يمكن إغفالها. ولا شك أن أمثال هذه الفقرة هي التي تسببت في شعور فاجنر وكوزيما[*3] بالإهانة عندما كانا في «فانفريد» وقرآ بفزع النسخة الممهورة من الكتاب التي كان نيتشه قد أرسلها إليهما. وليس من المستغرب أن يفشل فاجنر في ملاحظة أن نيتشه قد حاول أن يثبت أنه دون مثل هذه الصفات الوحشية التي ظن أن نيتشه قد نسبها إليه، سوف يعجز عن إنتاج أعماله. ومع ذلك فإن الأجيال التالية قد وجدت متعة فيما أنتجه فاجنر، وشكت في أسى من أن يكون وحش مثلها هو مؤلفها. ولقد فاتها أيضا أن تدرك مقصد نيتشه، كما فات المدافعين عن شخصية فاجنر وطباعه، سواء كان هؤلاء المدافعون مصيبين أو غير مصيبين في الدفاع عنه ضد سيل الإتهامات التي وجهها إليه أكثر كتاب السير يسرا في أحوالهم، مثل اتهامهم إياه بأنه تعود على اقتراض مبالغ ضخمة من المال. ذلك أن نيتشه يزعم أن العبقري لا يمكنه أن ينتج شيئا إذا لم يقع في الهفوات، كما يلح في أعماله المتأخرة على استحالة توقع شيء رائع (وهو وحده الذي تعد له قيمة) من إنسان يعيش برجوازية نمطية. غير أن الفرق الحازم بين هذه المزاعم المتأخرة عن تميز (العبقري) وبين التباس موقفه تجاه هذا التميز في كتاب «إنساني وإنساني إلى أقصى حد»، هو أنه يتحدث في أعماله المتأخرة عن مخلوقات لم توجد حتى الآن، في حين أنه هنا معني بشخص معين معرفة لصيقة، ورأى رأي العين مواطن ضعفه وتجاوزاته وأهواءه من جميع الوجود، شأنه في هذا شأن أي عضو من أعضاء «القطيع» الذي هاجمه هجوما كاسحا فيما بعد[*4]:

وإذن فمن المتوقع آخر الأمر أن يكون موقف نيتشه تجاه العبقرية شديد الإيلام له، ذلك أن المصطلح نادرا ما يظهر في كتاباته المتأخرة، وحين يظهر، فإنه يستخدم بطريقة أقل تحديدا بكثير وأكثر عاطفية، وذلك عندما يتحدث مثلا عن «عبقرية القلب»[16] في كتابه «ما وراء الخير والشر». لقد كان مصدر ألمه أنه هو ذاته يجسد دحض الادعاء بأن «الذكاء الأسمى

والقلب الأدفأ لا يمكن أن يجتمعا في شخص واحد». والذي كان ينبغي عليه أن يقوله هو أنهما لو وجدا معا، فإن مثل هذا الشخص سيتحتم عليه إما أن يتخلى عن أحدهما وإما أن يجد نفسه في حالة من اليأس الدائم. ويقدم نيتشه نفسه في كل كتاباته اللاحقة على أنه شخص بلا قلب دافئ، ولهذا فإن هذه الكتابات تدل على الذكاء الأسمى بصورة متماسكة وثابتة، ولا يظهر فيها شيء من الأسف إلا في مناسبات عارضة، كما هو الحال في المذكرة غير المنشورة التي تشكل الفقرة 981 من كتابه «إرادة القوة» حيث يقول:

ليس لجعل الناس «أفضل»، ولا لوعظهم بالأخلاق في أي صورة من الصور، كما لو أن «الأخلاق في ذاتها» أو أي نوع نموذجي من الإنسان يمكن أن يكون لهما وجود، ولكن لخلق الظروف التي تتطلب رجالا أقوياء، يحتاجون من جانبهم، وسوف يحصلون عليها تبعا لذلك، (أو بصورة أوضح. على نظام طبيعي وروحي) يجعلهم أقوياء.

والحذر من الانسياق وراء العيون الزرق أو الصدور الناهدة: لأن العظمة ليس فيها شيء رومانسي، وليس فيها على الإطلاق لسوء الحظ شيء يمكن أن يحب[17]. وعندما كتب نيتشه هذه الفقرة في عام 1887 معنيا فحسب بالحالات التي يمكن في ظلها أن يتم تجاوز الجنس البشري كما نعرفه أو كما نعرفهم. ولقد قام، من بعض النواحي، بتبسيط موقفه بصورة فظيعة. وعلى الرغم من أنه عندما كان يفكر في العبقرية في عقد سابق بطريقة كان من الممكن أن تصدم أسلافه الذين بحثوا هذه الظاهرة-ومن هؤلاء على سبيل المثال هردر وكانت وجوته وشوبنهور-بحيث كان من الممكن أيضا أن يصفوها بالتطرف والتناقض بغير داع، فقد كان (في ذلك الحين) يتناولها، كما فعلوا هم من ناحية علاقتها بالحضارة التي نشأت فيها العبقرية وأخصبتها. ومثل هذا الاعتبار، حتى عندما يكون مزاجيا كما هو الحال باستمرار عند نيتشه، يفترض سلفا وصفا محددا بشكل معقول للحضارة وللقيم التي تشكلها والتي حافظت عليها. وربما لا يكون هناك جدوى من التفكير بصورة تأملية في أن تحليله العدواني في كتابه «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» لم يكن ليظهر أبدا إلى الوجود لو أن العبقري الذي كان يعرفه معرفة وثيقة كان عضوا من أعضاء الجنس البشري أقل تهورا من

فاجنر. إن فن فاجنر، كما قال «إيريش هيلر» هو مجرد تعبير متطرف، ولكنه كذلك متطرف في نجاحه، عن نزعات موجودة دائما في تكوين الفنان[18]. وبقدر ما يمكن التسليم بهذا القول يمكن كذلك القول بأن علاقة نيتشه بفاجنر قد عجلت فقط بتجربة فكرية كان نيتشه سيمر بها على أية حال. وشكوك نيتشه عن الفن والفنانين، كما في القول على سبيل المثال بأنه «حين يصل الأمر إلى التسليم بالحقائق فإن أخلاق الفنان تكون أضعف من أخلاق المفكر، ومهما يكن الأمر فهو لا يريد أن تستلب منه تفسيراته الرائعة العميقة للحياة، وهو يدفع عن نفسه المناهج والنتائج المتزنة الواضحة»[19]. أي أنه، كما يعترف بذلك، يقرر ثانية الشكوك الأفلاطونية التقليدية حول الموضوع، ولقد قوّى فاجنر هذه الشكوك ودفعها إلى الصدارة، إذ كان على مبدع تريستان بعد انتهائه منها بعشرين سنة وانتقاله إلى «بارسيفال» أن يتردد في موقفه السابق، وإن كان تردده من النوع التقليدي. ولكن المشكلة بالنسبة لنيتشه كانت بالطبع قد وصلت إلى حد لا يحتمل، وذلك بسبب طبيعة بارسيفال الخاصة، بحيث تراكمت همومه بخصوص الإخلاص والكمال الفنيين عندما وجد نفسه في مواجهة عمل (ذي طابع) مسيحي واضح، (ولم يكلف نيتشه نفسه بالنظر فيما وراء مظهر بارسيفال) حتى وجد نفسه أخيرا-كما حدث له مرارا-يجابه العديد من المشكلات المدمرة في نفس الوقت.

إن الأمور كما رآها نيتشه تتلخص في أن فاجنر قد انهزم في جبهتين في وقت واحد. وبعد أن كان مقاتلا طوال حياته، صار الآن مهادنا في حياته العامة والخاصة كلتيهما، ففي الحياة العامة صار مؤيدا للرايخ (الدولة الألمانية الموحدة) ومن المعجبين ببسمارك، ورجعيا معاديا للسامية، في حين أنه في حياته الخاصة حوّل نفسه بشكل لا يطاق إلى رب أسرة مسيحي. ولم يستطع نيتشه الذي كان قد نأى بنفسه عن فاجنر أن يعرف مدى بعد هذه النظرة عن أن تكون هي الحقيقة كاملة. لكن ربما كان باستطاعته أن يحدس بما هو أكثر من ذلك لو لم يشعر-كما كان دأبه دائما-بالحاجة الملحة إلى إقامة النقيض المتطرف.

عند هذه النقطة تبرز إلى الوجود القضية المعقدة المتعلقة بالمفاهيم، وهي القضية التي ذكرتها في الفقرة الأولى من هذا المقال. ويتميز نيشته

من بين الفلاسفة باهتمامه بالدوافع الكافة خلف المظاهر الرئيسية المتنوعة للروح الإنسانية. فبينما عني الفلاسفة الآخرون ومازالوا معنيين-على سبيل المثال-بطبيعة الحقيقة، كان نيتشه أكثر اهتماما بإرادة الحقيقة. فهو يتساءل في بداية كتابه «ما وراء الخير والشر:< «فلنفترض أننا نريد الحقيقة.. . فلم لا نريد بالأحرى الكذب؟ عدم اليقين؟ بل حتى الجهل؟»[20]. وهو لا يرضى أبدا بأخذ مظاهر الدوافع الإنسانية بمدلولها الظاهري، ومن ثم تكون النتيجة هي اللجوء إلى التفسير النفسي لمعظم الظواهر بعيدة الاحتمال. ومن الطبيعي في حالة الفن أن يكون البث في علاقته بأصوله أقرب إلينا بكثير مما هو في حالة الأمور التي يروق لنا أن نعتبرها أكثر موضوعية، بل هنالك أسباب قوية لعدم البحث في مصادر وأصول الأمور التي نقدرها تقديرا كبيرا. لكن هذه الأسباب في رأي نيتشه لا تكون مقنعة إلا بقدر ما تحمينا من الحقيقة التي لا تحتمل «قسوتها ومرارتها». وفي الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى البحث في إرادتنا للحقيقة، نجده هو نفسه يدفع هذا البحث إلى أقصى المناطق خطورة. وليس هناك شيء أكثر خطورة من علاقة الفنان بفنه. ولم يكن نيتشه من السذاجة بحيث يتصور أن العمل الفني الجميل لا يصدر إلا عن نفس جميلة. وقد أدرك أنه لو حدث أي شيء من هذا القبيل، فمن المحتمل أن يكون النقيض هو الحقيقة الواقعة. لكنه لم يكن على استعداد للاقتناع أو الاكتفاء بتلك المعرفة، لأن الأمر بالنسبة إليه هو أن حالة من التعارض الأساسي بين الباطن والظاهر سوف تكون مصدر إزعاج كلما أبانت عن نفسها. وكان نمو وعيه بأن الفنانين-بطرق أساسية معينة-يمثلون نماذج لانفصام العلاقة بين الباطن والظاهر، في الوقت الذي تعلن فيه أعمال أعظمهم شأنا «عن الإيمان» بالقيمة العليا للوحدة الكلية الشاملة، كان نمو هذا الوعي هو الذي أدى به إلى الشك في ظاهرة الفن بأكملها، مع أنه لم يستطع أن يقنع نفسه بالكف عن حب قدر عظيم منه.

أما ما جعل الموقف بالنسبة إليه أكثر حدة مما ينبغي، فهو أنه لم يكف أبدا عن اعتبار الفن النموذج الأول للنشاط الإنساني الجدير بالاهتمام، وذلك على وجه الدقة بسبب ذلك النوع من الكلية أو الشمول الذي يمكن للأعمال الفنية نفسها أن تنطوي عليه. وهكذا حل مشكلة الفجوة الواسعة

بين الفن والفنان، ومشكلة عدم الإخلاص التي تكاد بالضرورة أن تكون ملازمة للفن، وذلك بدعواه-بتردد أولا ثم بإصرار أشد ثم بحدة أخيرا-بأننا أنفسنا ينبغي أن نصبح أعمالا فنية. وفي حكمة بالغة الروعة في كتابه «الفجر»، وهو الكتاب الذي تلا كتابه «إنساني، إنساني إلى أقص حد»، يرى أننا على أتم استعداد للركوع أمام العبقري، وأن من ألزم الأمور وأشدها ضرورة أن نبدأ بتقييم القوة التي يظهرها العبقري وهو يستطرد في ذلك فيقول.

«ولكن العيون القادرة على مثل هذا التقييم ما تزال جد قليلة، فالواقع أن تقييم العبقري ما يزال يعتبر انتهاكا للمقدسات. ولهذا فربما لا يظهر الأعظم جمالا، كما أنه يهبط، ولم يكد يولد، في ليل أبدي-وأعني بذلك مشهد تلك القوة التي لا تستخدم العبقرية في سبيل إنتاج الأعمال «الفنية»، ولكن تستخدمها من أجلها هي ذاتها بوصفها عملا «فنيا»، أي من أجل فرض القيود على نفسها وتنقية خيالها وفرض النظام والاختيار على السيل المتدفق من المهام والانطباعات. وما يزال الكائن البشري العظيم، وعلى وجه الدقة في أعظم شيء يتطلب التوقير والإجلال، خفيا أشبه بنجم شديد البعد، فانتصاره على القوة ما يزال مفتقرا إلى عيون تشاهده، ومن ثم إلى أغنية ومغن. إن تحديد مكانة العظمة بالنسبة لكل الجنس البشري الماضي لم يحدث بعد»[21].

وعلى الرغم من الطاقة الشعرية العظيمة الكامنة في هذه القطعة، فهي تثير الأسئلة الملحة. فالفكرة التي ترى أن العبقرية الحقة لا توجد لدى الإنسان الذي ينتج أعمالا فنية مصنوعة في متناول الجميع-وليست بالضرورة أعمالا فنية حقيقية، ولكنها هي التي تثب إلى العقل أولا، وإنما توجد لدى الإنسان الذي يكون، عن طريق انتصاره الفعلي على قوته، مهملا على الأرجح تماما-هذه الفكرة تؤدي يقينا إلى استحالة أن نكون قادرين على تأكيد «تحديد مكانة العظمة» لا بالنسبة لـ «كل الجنس البشري الماضي» فحسب، بل ولأي إنسان يكون عظيما حقا. ربما تكون هذه بطبيعة الحال هي القضية، لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن مفهوم العظمة نفسها يجدب عندئذ أن يسقط مع الزمن، ويتوقف قدر كبير من تفكير نيتشه على هذا المفهوم، بحيث يبدو أن من المحتم عليه أن يعثر على وسيلة يتمكن بها

العبقري الحقيقي-الذي يكون هو نفسه عملا فنيا ولكنه لا ينحدر أبدا إلى حضيض الابتذال الروحي بالإعلان عن نفسه كعبقري-يتمكن من التأثير على وعي البشرية بحقيقته كعبقري. ومع تتابع أعمال نيتشه، نجده يضع الدعامات لكل من العظمة وتقديرها الحق، فترتفع وتعلو شيئا فشيئا. وربما لا يكون من المبالغة الادعاء بأن هذه الحكمة الموجزة التي لم أجد أحدا من الشراح يشير إليها، هي نقطة التحول في تفكير نيتشه. ولا شك أنها يمكن أن تعيننا على أن ندرك كيف أصبحت أوصاف نيتشه المتأخرة للعظمة أكثر إثارة للاشمئزاز أو أكثر غموضا أو أكثر قتامة.

أما ما هو أكثر إثارة للاشمئزاز فهو تقديمه-على سبيل المثال-شيزار بورجيا كنموذج للعظمة. لقد صدم هذا بعض الشراح، لدرجة أنهم ذهبوا إلى حد القول بأن نيتشه لا يعني بوضوح ما يفعله. ويصدق هذا بصفة خاصة على ولتر كاوفمان «مترجم معظم آثار نيتشه إلى الإنجليزية»، رغم أنه ترجم القطعة التي يقول فيها نيتشه (حتى الآن يعتقد البعض أن علينا أن نرفض شيزار بورجيا، وإنه لأمر يثير الضحك ﴿....﴾ ولو فكر أحد بشيء من الاتساق وكذلك ببصيرة متعمقة فيمن هو «الرجل العظيم»، فلن يبقى شك في أن الكنيسة تبعث بكل الرجال العظام إلى الجحيم.. إنها تحارب كل «عظمة إنسانية»)[22]. وباتخاذ نيتشه شيزار بورجيا نموذجا للعظمة، بل وأكثر من ذلك نموذجاً للحياة الطبيعية ضد فساد أخلاقيات القطيع، فقد كان يشير بذلك في وضوح إلى أن أحد سبل الوصول إلى سمات العظمة هو تجاهل المرء لقواعد الأخلاق التي يضعها مجتمعه-ولو أن سلوك شيزار بورجيا في إيطاليا في عصر النهضة لم يكن بالصورة التي تبدو لنا اليوم. ويقول نيتشه في كتابه «أفول الأصنام: «لنتخل عن الشك في أننا نحن المحدثين، بإنسانيتنا المتورمة، التي تريد تجنب الاصطدام بحجر مهما كلفها الأمر، كان من الممكن أن نقدم لمعاصري شيزار بورجيا ملهاة يستطيعون الضحك عليها إلى حد الموت[23]. ولكن نيتشه من ناحية أخرى لا يقع تحت تأثير الوهم بأننا نستطيع استرجاع وجهة نظر معاصري بورجيا، فهو يزودنا بنموذج يصدمنا كي ينبهنا بأقصى قوة ممكنة إلى وجهات نظر بديلة، وليوضح مدى ما بلغته «في عصر الدعوة إلى المساواة» بين الناس، ونقطته الأساسية التي أغفلها تماما كاوفمان ومعه عامة الشراح، هي أن

مجرد التفكير في حيازة شيراز بورجيا للعظمة أمر يسبب لنا الصدمة.

وتقديم نيتشه فكرة السوبرمان «الإنسان الأعلى» لنا بدلا من الاستشهاد بحالات خاصة من العظمة، يجعل الأمر أكثر غموضا وإبهاما. ومن أكثر الانتقادات لنيتشه شيوعا أنه في وصفه لمثله العليا يقلل من شأنها بصورة خطيرة، بحيث يجعلنا نتساءل في تعجب عن الصورة التي سيكون عليها الإنسان الأعلى لو التقينا به، وعما إذا كان نيتشه نفسه لا يملك إلا أكثر الأفكار غموضا عن الموضوع. والصيغتان الشهيرتان عن «سقراط الذي يعزف الموسيقى» و«قيصر الذي له قلب المسيح» جديرتان بالذكر، لأنهما تجمعان بين متناقضين لا حل لهما: فالنقطة المهمة في وصف نيتشه لسقراط في كتاب «مولد المأساة»، هي أنه لا يعزف الموسيقى لأنه لم يستطع ذلك، وقيصر لم يكن ليستطيع إطلاقا القيام بكل تلك الحملات الناجحة لو كان له قلب المسيح. ولعل نيتشه بتقديمه لهاتين الصيغتين الصاخبتين المثيرتين، ولو أنهما غير مفيدتين في النهاية، كان يحاول أن يعمل ما لا يمكن عمله- ألا وهو تقديم وصف لعمل من أعمال الفن لم يخلق بعد، بحيث يمكننا أن نتعرف عليه حين يتم إبداعه. إنه يقول «على لسان» زرادشت: «لم يوجد الإنسان الأعلى أبدا من قبل». ولأنه حين يجيء، سيكون مختلفا اختلافا فظيعا عن أي شيء سبقه، فلا ينبغي أن يراودنا الأمل-في نفس الوقت الذي لا يسعنا فيه إلا أن نأمل-في أننا سنعرفه حين نراه، وسيكون موقفنا شبيها بموقف المسيحيين الذين لا يمكنهم أن يمنعوا أنفسهم من التفكير فيما سيكون عليه شكل الفردوس، رغم أنهم يعلمون أنها محاولة عقيمة إن لم تكن نوعا من التجديف. وحتى لو غضضنا البصر بعض الشيء، كما فعل نيتشه فيما يبدو (ونادرا ما ترد إشارة عن الإنسان الأعلى بعد كتاب «هكذا تكلم زرادشت»)، فسنبقى محاطين بظلام الغموض إلى حد كبير، لأننا لو تمسكنا بالشيء الذي يحدثنا عنه نيتشه بإصرار، وهو تصورنا لأنفسنا على اعتبار أننا «فنانو الحياة» أو على أننا أعمال فنية، فإن مشكلات التحقق مما ينبغي على الإنسان عمله من أجل صياغة حياته أو صياغة نفسه في عمل فني، ستبقى مشكلات كبيرة إلى حد رهيب. ولعل أوضح المشكلات المرتبطة بهذه الفكرة هو عدم قدرتنا على أن نفعل شيئا لتغيير ماضينا، في حين أن الفنان يستطيع أن يستمر في مراجعة عمله حتى

يرضى عنه ثم يقدمه بعد ذلك إلى العالم كلا متكاملا. إن غاية ما نستطيع أن نصبو إليه هو أن نبذل كل ما في وسعنا حتى نصبح أكثر رضا عن أنفسنا (ولكن بأي معايير؟) مما كنا من قبل، أو وفقا لمصطلح نيتشه، أن «نصير إلى ما نكونه». بيد أن هذا ليس بكاف في رأي نيتشه، إذ يجب أن نحول حياتنا «برمتها» إلى عمل فني، بحيث لا يقتصر معنى التشبيه على تحقيق المطلب العسير إلى أقصى حد. وهو اكتساب شخصية أو ذات لها أسلوب خاص، وإنما يتعداه إلى المطلب الواضح الاستحالة، وهو أن نضفي الأسلوب على ما قد فعلناه وما كناه من قبل، أي أن نعيد تحرير الماضي، في حين أننا لم نعد مستعدين له بأي نوع من أنواع العبودية.

ومع افتراض هذه المتطلبات العسيرة، لا يدهشنا أن يلجأ بعض شراح نيتشه المحدثين مثل ألكسندر نحمياس في كتابه «نيتشه:الحياة بوصفها أدبا» إلى بروست[(5*)] الذي أضفى على وجوده معنى وأسلوبا بتحويله إلى عمل فني بلغ حد الكمال كما ذكر نحمياس (وليس هناك وصف أقل من ذلك يمكن أن يفي بالغرض). ولكننا حتى لو سلمنا بنجاح مشروع بروست، فلا يمكن أن يستخدم نموذجا لسائر الناس منا أكثر من أي إنجاز فريد آخر، والواقع أنه نموذج خطير، وإن كان من الواضح أنه يغري بالأخذ به وذلك على وجه الدقة، لأن بروست أنفق الجزء الأخير من حياته في خلق معنى أدبي للجزء الأول منها. بيد أن هذا مسلك يصعب تزكيته لسائر الناس منا، بل يستطيع المرء أن يتخيل بعض التعليقات الساخرة التي ربما أطلقها نيتشه على واحد من الناس عزل نفسه عن الوجود لكي يحيا حياة مماثلة لما كان عليه ذلك الوجود ذات يوم. وحياة بروست وإبداعه بعبارة أخرى، يلائمان صيغة نيتشه قلبا وقالبا. لكن ماذا عن سائر الناس منا؟. إن نيتشه يصر على ضرورة أن نكون تلقائيين، وأن ندرك أيضا أنه لا شيء مما نفعله جديد، حيث إن كل شيء يتكرر بصورة أبدية، وإنه ينبغي أن نكون مبدعين، وأن نحب مع ذلك قدرنا الذي يفترض أنه يكتب علينا ما نكونه أو ما نحن عليه وإنه ينبغي علينا أيضا-شأن بعض الرهبان ذوي العقول الميتافيزيقية.. ألا نأسف على شيء، ونظل مع ذلك نسعى على الدوام إلى العلاء فوق ذواتنا، حيث إننا مازلنا جميعا حتى الآن أقل بكثير مما كان من الممكن أن نكون عليه. إن المفارقة تزداد كثافة، ولكننا ما نزال قادرين على

التعاطف مع طرفي كل أمر من أوامر نيتشه، لأنه ما أن تثار فكرة تحويل أنفسنا إلى أعمال فنية، حتى تكون الفكرة مغرية جدا في عصر ما بعد المسيحية، بحيث يبدو أنها تقدم لنا أفضل أمل ممكن. ثم أليست هذه المتطلبات المتناقضة مجرد انعكاس لما نجده-على أية حال-منجزا في الأعمال الفنية العظيمة؟. ففيها تتوحد الحتمية مع التلقائية الظاهرية. في استجاباتنا لتلك الأعمال التي تؤثرها على غيرها، نعلم جيدا وبصورة تامة ما هو آت ولكننا ننتظره في ترقب شديد. ولقد شعر نيتشه بكل هذه الأمور شعورا أقوى من أي إنسان آخر، لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يتطلع لأن ينقل للحياة كل ما أحبه أكثر من غيره في الفن، وخاصة أنه رفض الاعتراف بالانفصال بينهما.

وأخيرا فإن الأعمال التي أفرط نيتشه في حبها، كانت من ناحية أخرى إبداعات عبقرية، وهذا المفهوم الأخير هو الذي هدمه في كتبه التي تتسم بالنزعة «الشكية» ابتداء من «إنساني، إنساني إلى أقصى حد» وانتهاء بكتاب «العلم المرح». ولم يكن ذلك فحسب بسبب خيبة أمله في أحد نماذجها (أي العبقرية) المعاصرة له. وإذا كان المصطلح يظهر بصورة نادرة في أعماله المتأخرة، فذلك لأنه أراد أن يطهر الحياة المتحولة إلى فن من أدرانها التي ظن أنه اكتشفها في كل فن لم يكن هو الحياة، والتي نتجت إلى حد ما عن الفجوة الواسعة بينهما. وسواء نجح نيتشه (في محاولته) أو لم ينجح، فمازال الوقت مبكرا للفصل في ذلك، ومازلنا أيضا، في بداية الطريق إلى فهمه.

الهوامش

(*) أرخيلوخس شاعر ملحمي وهجاء يوناني عاشر في القرن السابع ق. م. وعرف عنه اتخاذه من تجاربه الشخصية مادة لموضوعاته (المترجم).

(*1) لهذا الكتاب المهم ترجمة عربية للناقد المبدع الدكتور شكري محمد عياد (المراجع).

(*2) بايرويت مدينة جنوبي شرق ألمانيا. وهي كعبة محبي فاجنر، حيث إنها موطنه وفيها دفن. ويقام فيها كل عام مهرجان لأوبراته (المترجم).

(*3) كوزيما هي زوجة فاجنر الثانية التي اقترن بها بعد وفاة زوجته الأولى بأربع سنوات، وهي ابنة الموسيقي الشهير فرانز ليست (المترجم).

(*4) يبدو لي أن مشكلة نيتشه مع فاجنر-على الرغم من تعقدها الشديد إغفال كاتب المقال لأحد عناصرها المهمة: وهو حب الأول لزوجة الأخير!-يبدو أنها تعبر في الحقيقة عن مشكلة وجود عبقري شامخ القامة في أي أدب وسط العديد من الموهوبين الدين يكونون كالأقمار أو النجوم بالقياس إلى الشمس الساطعة الضوء. ولعل نيتشه-الذي تسلطت عليه فكرة أنه عبقري خارق! لم يطق في نهاية الأمر وجود عبقرية أخرى بجانبه، فقاطعه وهاجمه أقصى هجوم بعد صداقة عميقة وطويلة، ولعله أيضا خلال هذا الصراع بينه وبين «وحش» بايرويت، كان شديد التأثر بشخصية جوته (الذي استثناه وحده من ازدرائه الفظيع لكل من كتب بالألمانية)، فالمعروف أن معاصري جوته قد شعر معظمهم بالغيرة والحسد من «البطل الأولمبي» القابع في المدينة الصغيرة فيمار، كما ضاق به كذلك «شيلي» في شبابه، وتصور أنه يقف في طريقه، حتى جمعت بينهما أواصر الصداقة والحب والتقدير العميق، بعد أن عرف كلاهما أن السبيل الوحيد للتحرر من التأثير الطاغي للعبقري هو أن نحبه ونتعلم منه ثم نكون بعد ذلك نحن أنفسنا، كما استطاع هو أن يكون نفسه... ويبدو أن هذه المشكلة قد عرفتها كل الآداب في كل عالمنا العربي، وأحسب أن حل المشكلة-التي أعتقد أنها مفتعلة وزائفة-هو كما قلت أن نحب العبقري وننعم بوجودنا معه في عصر واحد، وأن يكون كل منا نفسه ويترك نجمه يضيء وزهرته تتفتح، ولا يضير زهور البستان أن تشمخ أمامها شجرة العبقرية السامقة... في كل العصور ولكن بنسب مختلفة. ويكفي أن نتذكر في تراثنا القديم شمس المتنبي الساطعة التي كسفت ضوء عشرات النجوم من حوله، أو شمس نجيب محفوظ المشرقة بالقياس إلى عشرات الأقمار والنجوم الموهوبة من حوله (المراجع)

(*5) هو مارسيل بروست (1871- 1922) الروائي الفرنسي الشهير صاحب «في البحث عن الزمن الضائع» (المترجم).

8 تفكيك (مفهوم) العبقرية

بول دي مان ونقد الأيديولوجية الرومانسية

كريستوفر نوريس

يوجه بول دي مان اهتمامه في مقاله «العلامة والرمز في استطيقا هيجل» (أي في كتابه-فلسفة الجمال) إلى ما يعتبره المشكلة الأساسية غير المحلولة، التي تكمن في كل المعالجات الاستطيقية في ذروة العصر الرومانسي أو عند الرمزيين[1]. وترتبط هذه المشكلة بالعلاقة بين الفن والفلسفة وبحقيقة، أن إصرار هيجل-كما يذهب إلى ذلك دي مان-على تنظير طبيعة الفن، يؤدي إلى سلسلة من التناقضات أو الغموض في حجته، مما يهدم دعاواه الصريحة. وأريد هنا أن أدقق النظر في هذا المقال الذي يعرض، مع مقال آخر عن إنتاج دي مان المتأخر، وهو «الظواهرية والمادية عند كانت»[2]، عرضا مفصلا آراء دي مان في موضوع الأيديولوجية والرومانسية، وهو الموضوع الذي تركزت فيه كل اهتماماته الرئيسية منذ مقالاته المبكرة التي جمعت في كتابه «العمى والبصيرة» (1971) وحتى المجلد المنشور بعد وفاته وهو «مقاومة النظرية» (1986). إنه يلاحظ عند كل من كانت وهيجل سلسلة من التناقضات الثابتة والمعضلات

أو النقائض التي تميز الخطاب الرومانسي، وتواصل إرباك الفكر الحديث في محاولاته للتوصل إلى رأي واضح في ذلك الميراث المشكل.

وتتعلق المسألة هنا بالتقييم الرفيع للإبداع الفني الذي يكتسي بثياب المجاز الشعري المتميز، وبخاصة الاستعارة والرمز. ويتوازى هذا التقييم مع الاعتقاد الرومانسي بأن الفن هو تجل للعبقرية وللقوى الخلاقة التي تقع وراء نطاق مجرد الحرفة أو التعلم أو التقنية التطبيقية. ذلك أن الاستعارة والرمز، طبقا لما يفترضه هذا الاعتقاد، يرتفعان فوق مرتبة اللغة العادية والإدراك الحسي. إنهما يتيحان الدخول إلى عالم البصيرة الحدسية أو عالم الرؤية، حيث ينتصر الفكر على استعباد قوانين الزمن والعرضية والتغير. والعلامة الحقيقية الدالة على العبقرية هي القدرة على خلق مثل هذه اللحظات الخارجة عن نطاق الزمن، هذه اللحظات التي يستطيع عندها العقل أن يتأمل الطبيعة وأعمالها «الباطنية» بإحساس بالتجانس الكامل، إحساس بأن تلك الفوارق أو التمييزات قد سقطت أثناء فعل الإدراك الحسي الموحد. ولقد ارتبطت هذه القوة، منذ عهد أرسطو على الأقل، بالاستعارة قبل غيرها من أشكال المجاز الأخرى، إذ إن الاستعارة هي الوسيلة التي تجدد بها اللغة مصادرها الإبداعية، وتكسر العادات الروتينية والنمطية في التفكير. وقد صارت-بالنسبة لصف طويل من النقاد والمنظرين، بمن فيهم شراح الرومانسية البارزون في الوقت الحاضر-هي المحك الحقيقي للقيمة الجمالية التي تميز لغة الشعر عن غيرها من الاستعمالات (اللغوية) المرجعية والمعرفية المباشرة.

والرمز في استطيقا هيجل، وليست الاستعارة، هو الذي يحتل هذه المكانة الممتازة[3]. وهو عنده أسمى شكل فني، وأعلى مرحلة متقدمة يمكن للوعي الجمالي أن يصل إليها في سعيه الدائب إلى عالم تتحد فيه المعرفة والإدراك الحسي ويتجاوز نقائض الروح المغترب «وليس هناك مكان آخر تبدو فيه بنية الفن وتاريخه وحكمه أقرب ما تكون إلى التحقق المنهجي، ولا مكان آخر يقوم فيه هذا المركب المنهجي بأكمله على مقولة واحدة محددة [....] تدعى مقولة الجمالي» (SS[*]، 762). ويقدم الفن الوعد اليوتوبي لمعرفة يمكن أن توفق بين الحدس الحسي والفهم التصوري، وهما اللذان ظلا متباعدين حتى الآن[*1] وهو يؤدي هذا بإضفاء معنى المباشرة الطبيعية

أو العينية الملموسة على العناصر الخاصة بالمعنى والبنية أو الشكل، وهي التي كان من الممكن بغير ذلك أن تبقى في جانب التعقل التجريدي. ويمثل الرمز هذه القوة التي تقوم بالتوحيد في أسمى مراحل تطورها، حيث إننا هنا (كما يرى هيجل) نشهد قدرة الفن على تجاوز كل النقائض التي تربك بحث العقل التصوري أو قدرته على المصالحة بينها.

وفي إطار هذه الرؤية التخيلية المسعفة سيقوم المنظرون الرومانسيون الآخرون-ومن بينهم كولردج-بتقديم دعاواهم عن الشعر باعتباره مصدرا للخلاص الدنيوي، فالعبقرية الشعرية من وجهة نظر كولردج لها سمات العملية الإبداعية «العضوية» أساساً، وهي حالة من النعمة الطبيعية أو الفطرية المستعادة، يتحد فيها العقل مع العالم الخارجي ويستمتع بممارسة قواه التلقائية. وهنا-في اللحظة التي يفترض فيها تجاوز كل الحدود المألوفة للفكر والإدراك الحسي-يؤكد الرمز (أو فكرة معينة خادعة عن الرمز) أقوى دعاواه. ومثل هذه اللحظات في رأي كولردج تتميز بسريان الخاص في الفردي أو العام في الخاص أو الكلي في العام، وقبل كل شيء يتغلغل الأبدي في الزمني[4]. ويمكن أن يحدث هذا فقط بفضل نعمة العبقرية التي تتجلى بصفة خاصة في الأساليب المجازية المتميزة كالاستعارة والرمز، وهي الأساليب التي تكشف عن قوة خلاقة تعد كذلك نوعا من الطبيعة الثانية، وعلامة على «الحياة الواحدة» داخلنا وخارجنا كما يصورها شعراء مثل وردزورث وكولردج. وهكذا نجد أن الرمز في استطيقا هيجل وفقا لما يقوله دي مان «هو الوسيط بين العقل المطلق والعالم الطبيعي الذي يشارك فيه الفن مشاركة واضحة، سواء كان على هيئة حجر أو لون أو صوت أو لغة» (SS، 763).

ويترتب هذا كله على جدل (ديالكتيك) هيجل الشامل، وتصوره لحركة العقل (أو الروح المطلق) بوصفها حركة تقدم عالمية تاريخية عبر أطوار متعاقبة من الوعي الذاتي المتزايد والإدراك التأملي الباطن. وبداية هذه الرحلة هي حالة من اليقين الحسي الأولى، حيث لم يكن العقل قد تعلم بعد أن يميز بين الذات والموضوع-أو بين عالم الحقائق في ذاتها وعالم الظواهر وهو من أجل ذلك يحيا في نوع من الانسجام القوي-إلا أنه مشوش-مع الطبيعة (هذه الفكرة تجد ما يناظرها في وصف فرويد للطفل وهو يمر

عبر مرحلة «الأشكال المتعددة» للغريزة والرغبة غير المتميزتين، أو بتعبير «لاكان»[*2] الذي طور مقولة فرويد، بمرحلة تخيلية سابقة على الرمزية، حيث لا تزال الرغبات غير مقيدة بالقاعدة الأوديبية التي تضع قيودا على الذات، وتحرم أشكال الإمتاع الذاتي الفوضوي)[5]. ومع تقدم الوعي، يتم له تعرف الاختلاف بينه وبين موضوعات معرفته ورغبته، وعلى الفجوة الأنطولوجية (الوجودية) التي تفغر فاها بمجرد أن يبدأ التأمل مسيرته على درب الاكتشاف الشاق. هذا التعرف ضروري بقدر ما هو مؤلم. فهو السبيل الوحيد لتقدم الوعي نحو التغلب على اليقين الحسي الساذج، ونحو إدراك فلسفي تأملي لتاريخه السابق. بيد أن هذا التقدم يرافقه إحساس متزايد العمق باغتراب العقل عن الطبيعة، وانحصاره في عالم الأفكار والمفاهيم والتمثلات التي لا تتمتع بشيء من ذلك الوجود الأولي التلقائي-في-العالم.

وهذا الالتباس (في المعاني) عند هيجل أعيد إنتاجه بطبيعة الحال في عدد كبير من نصوص الشعر الرومانسي والنقد والفلسفة. وهو الأساس الذي قامت عليه تفرقة شيلر-ذات التأثير الواسع المدى-بين الفن «الساذج» والفن العاطفي أو الوجداني[*3]، فالأمل يبقى في حالة من القرب المطمئن من الطبيعة (لأنه سابق على التأمل إلى حد كبير)، والآخر قادر على استدعاء تلك الحالة من منطقة نائية من الوعي الذاتي، والحنين إلى الماضي، والتبصر المتسم بالدعابة. ونجد هذا النمط الضمني نفسه في قصائد ووردروث وكولردج التي تتلفت في أسف إلى عهد الطفولة حين كان الحس-المفعم بالرؤية-للاتحاد مع الطبيعة حسا بريئا لم يؤثر فيه الانفصال والاغتراب اللذان يتسبب فيهما الوعي الذاتي والمعرفة الناضجة. لكن هذا الإحساس بالنقد يصاحبه الإيمان بأن مثل هذا الاتحاد «يمكن» استعادته، ولو بصورة مؤقتة فحسب، من خلال أفعال التخيل الخلاق التي تنتصر على الفراغ الأنطولوجي (الوجودي) والزمني القائم بين الذات وبين العقل والطبيعة. وقد ذهب البعض-وخاصة م. هـ. أبرامز-إلى أن هذا على وجه الدقة هو المبدأ المنظم والشكل المميز «لأعظم قصائد الشعر الرومانسي»[6]، فهي تتضمن وفقا لرأي أبرامز، حركة للفكر جدلية ثلاثية المراحل، منذ تذكر براءة ونعمة سابقتين، وعبر الشعور باليأس لدى الإحساس الراهن للعقل

بأنه قد فقد تعضيد الطبيعة ومواساتها، إلى حالة مزاجية جديدة من الهدوء والأمل، قائمة على أساس الرضا الحكيم بهذه الأزمة ذاتها. ويجد العقل راحته-كما هي الحال مع شيلر-في معرفة أنه لم يضع كل شيء وأن مباهج الفكر التأملي أو «الوجداني» قد تعوض أي شيء تخلى عنه أثناء سيره على طريق الغريزة الفطرية التلقائية، ومن خلال وسائل الاستعارة والرمز يحقق الشعر في الأغلب هذه الرؤية التي تجدده. وهكذا تتحول الطبيعة أو الفطرة، وفقا لرأي أبرامز إلى فكر، ويتحول الفكر إلى فطرة عن طريق التفاعل المستمر بينهما، وعن طريق تواصلهما الاستعاري الفريد»[7].

مثل هذه القراءة تدعمها أدلة وافرة من النصوص المعتمدة للرومانسية الإنجليزية، بما في ذلك قصائد وردزورث وكيتس الغنائية «وقصائد الحوار» لكولردج. وهي كذلك تكتسب من أصداء الجدل الهيجلي التي تلازم دعاواها الرئيسية حسا بالاقتناع الفلسفي الراسخ. والفن بالنسبة لهيجل أيضا يعد باستعادة تلك العلاقة السعيدة المتبادلة بين العقل والطبيعة، وبين الذات والموضوع، تلك العلاقة التي كانت فيما مضى مسألة إدراك «فطري» تلقائي. ولكنه يحقق هذا عند مرحلة أعلى من التقدم الجدلي نحو المعرفة التأملية للذات، وهي مرحلة يمكن أن تبدو فيها الحالة الأسبق منها، ساذجة مضللة، ومن هنا يجيء الوضع المرموق الذي يحتله الرمز في الخطاب الجمالي عند هيجل. ذلك أن الفن «الرمزي» هو ذلك الذي يقتصر على التوفيق بين العقل والطبيعة (كالاستعارة في فقرة أبرامز الآنفة)، بل ينطوي كذلك على قوة التأمل الباطني أو الظواهري في طبيعته وتاريخه وأصله. يقول دي مان:

«إن الاستعارة الرئيسية التي تنظم هذا المذهب برمته (تنظيما عضويا) هي تلك التي تختص بالاستبطان، وبفهم الجمال الاستطيقي كمظهر خارجي لمحتوى مثالي هو ذاته تجربة مستبطنة، أي انفعال مستعاد بإدراك ماض».

(771, SS)

لهذا السبب يفترض دي مان أن استطيقا هيجل قد وجدت أصداء تفوق الحصر بين النقاد (مثل أبرامز) المتأثرين بالتيار الرومانسي الممتد. والإشارة إلى وردزورث («انفعال يتذكر في هدوء») دليل على هذا الرباط

الاختياري القوي. أما ما يقدمه هيجل فهو الأساس أو (الأساس المفترض كما يحتمل أن يعبر عنه دي مان) الذي يقوم عليه الإيمان الكافي بأن الشعر يمكنه في الواقع أن يحقق وعده النهائي: وهو أن اللغة قادرة على استعادة لحظات الاتحاد الباطني بالطبيعة عندما ينتصر العقل على المعرفة السوداوية باغترابه الذاتي، أو أزمته المتأخرة. والحق أن «هيجل»، منذ «الظاهريات» المبكرة نسبيا وحتى الاستطيقا المتأخرة، هو المنظر البارز لاستبطان التذكر» (ss، 177). وتقوم فلسفته الكاملة على هذا الاقتناع الجذري، وهو أن العقل لا يمكنه أن ينشد المعرفة الصادقة إلا من خلال التفكير الذي يستعيد تاريخ الثقافات وأشكال الحياة والأفكار والتمثلات التي تميز مراحل تقدمه المختلفة حتى اليوم. فالاسترجاع Erinnerung-أو قوة التذكر الفعال الحي- كلاهما مفتاح هذا التقدم المنتصر، والوسيلة التي يستطيع بها التأمل أن يتغلب على صراعات العقل الفلسفي ونقائضه التي لا تزال ماثلة في أذهان المفكرين من أمثال كانت.

من هنا تأتي أهمية فلسفة الجمال بالنسبة لهيجل، وأهمية الرمز بصفة خاصة، كوسيلة لتحقيق هذا الوعي الكبير (أو التظاهر بتحقيقه). «فالاسترجاع erinnerung أي التذكر بوصفه (عملية) التجميع الداخلي والاحتفاظ بالتجربة، يجعل التاريخ والجمال معا متلاحمين داخل المذهب المتماسك، (SS، 771). وحركة الاستبطان الهيجلية هذه-أي حركة الانعطاف الداخلي نحو الذاكرة الحية بوصفها مصدرا للرؤية الخلاصية-قد شكلت قراءة الرومانسية الإنجليزية التي قدمها شراح مثل أبرامز. وتسوغ هذه القراءة نفسها على أساس أنها وصف أمين لما كتبه هؤلاء الشعراء وفكروا فيه وقصدوه بجلاء، بمعنى أنها تستطيع أن تشير إلى فقرات متعددة في أعمالهم، (فقرات) يشاد فيها بقدرة الخيال على تجاوز حدود المعرفة والإدراك الحسي العاديين في الحياة اليومية: حيث يبدو أن اللغة (وهي في معظم الأحوال، لغة الاستعارة والرمز) تتخذ مظهرا «عضويا» أو ما يشبه أن يكون قوة فطرية للعملية الإبداعية، وحيث يحتفي الشاعر بقوة التذكر الحي الذي يعلو فوق كل احتمالات الزمن والتغير. والحق أن هذا كله يصبح أمرا واضحا جليا لو أخذنا الكلمة مأخذ الفعل، وافترضنا-كما افترض أبرامز ضرورة وجود قوة منوطة بالاستعارة والرمز، تمكن هذه الفقرة من

أن ترتفع من مستوى التعبير التقريري إلى مستوى التأثير المحقق. والواقع أن هذا الافتراض عنصر أساسي في النقد الرومانسي، كما يوضح ذلك دي مان في مقاله «البلاغة والزمانية» والذي يجمع فيه عددا من العبارات النموذجية لطائفة من النقاد المعاصرين. وهكذا نجد مثلا أن إيرل فاسرمان يأخذها قضية مسلمة (لو جاز هذا التعبير) بأن كولردج لديه قدرة أصيلة على التوفيق «بين عالم الفهم المتعلق بالظواهر وعالم الحقائق في ذاتها المتعلق بالعقل»[8]. وبطريقة مماثلة، يعلن أبرامز كحقيقة قابلة للإثبات أن «أفضل التأملات الرومانسية عن منظر طبيعي على طريقة كولردج، تظهر جميعها نوعا من التعامل بين الذات والموضوع، ويجسد فيه الفكر ويوضح ما كان من قبل كامنا في المنظر الخارجي»[9]. ومرة أخرى يكون مقياس العبقرية الرومانسية الحقة هو قدرتها على إنهاء التناقضات لخلق عالم مستقل للفكر الموحد والإدراك الحسي (عن طريق الاستعارة والرمز).

إن تأكيد هؤلاء النقاد على وجود علاقة «عضوية» بين العقل والطبيعة واللغة لا يصح أن ينظر إليه على أنه مجرد غرض أدبي أو موضوع متواتر أو استعارة مشوقة ومثيرة، فهم على العكس من ذلك يندفعون قدر استطاعتهم نحو التفسير الحرفي للاستعارة، معتبرين بكل جدية-أنها علامة على أن الشعر يستطيع في الواقع تغيير الطبيعة الحقيقية للغة وتحويل وضعها. وتصل قوة الاقتناع بهذه الأيديولوجية الجمالية إلى حد أن ينقاد النقاد إلى استثمار دعاواها لدرجة نسيان أنها رغم كل شيء نوع من التمثيل أو الخيال، وليست بأي معنى من المعاني حقيقة متعلقة بما تفعله اللغة. ويعثر دي مان على مثل توضيحي «كلاسيكي» للموضوع في المقال الشهير الذي كتبه و. ك. ويمسات بعنوان «بنية الصورة الفنية الرومانسية عن الطبيعة»، وفيه يؤكد ويمسات حدوث تغير ملحوظ في التعامل مع اللغة الشعرية قرب بداية القرن الثامن عشر. وهو يشرع في تحليل نتائج ومدى هذا التغير بمقارنة سوناتتين، إحداهما من أعمال كولردج والأخرى من أعمال الشاعر باولز، المرشد القديم لكولردج. أما ما يفرق في الأغلب بين هاتين القصيدتين-وفقا لما يراه ويمسات-فهو التحديد الأكبر للتفاصيل الظاهرية في قصيدة كولردج، و«رصدها شديد الأمانة للموضوع الخارجي»، وتحقيقها-وهذه هي المفارقة-لحالة باطنية أكثر أصالة، ولمعنى يتصل

«بخبرات الذاكرة وخبرات حلم اليقظة التي تنبثق من مناطق الذاتية الأعمق من مناطق الكاتب الأقدم» (وارد في B1[4*] ص 194)[10]. وويمسات لا يكتفي مرة أخرى بأن يعتبر هذا الاختلاف ببساطة مسألة قيام كولردج بمعالجة فكرته الرئيسية بفعالية وإيجاز أشد، أو باستخدام الاستعارة بطريقة أخاذة. فالواقع أنه لم يتأثر كثيرا بهذا الأداء، وإنما اعتبره مؤشرا مفيدا لأشياء أعظم بكثير. ومن ثم «فقد يكون المعنى كما رأيناه في سوناتة كولردج، ولكنه قد يكون أشد عمقا ودلالة فيما يتعلق بروح الأشياء-أو صميم ذاتها- ألا وهي «الحياة الواحدة في داخلنا وخارجنا». ولقد تم استدعاء ذلك المعنى على وجه الخصوص من المظهر الخارجي للطبيعة» (B1، ص194)[11].

هذه العبارة لافتة للنظر إلى حد ما، لأن ويمسات كان هو المنظر الرئيسي والمتحدث بلسان النقد الأمريكي الجديد، بمعنى أن عواطفه كانت بعيدة للغاية عن الموقف الرومانسي الجديد، الذي يمثله بوضوح كل من أبرامز وفاسرمان. ولقد بدت الرومانسية في أعين النقاد الجدد، مثلما بدت لإليوت من قبل، مصدر أخطاء وأوهام لغوية وشديدة التضليل. فهي تميل بوجه خاص إلى جعل التمييز بين الشعر والتجربة الذاتية مشوشا غير واضح، مع أنه هو الخط (الفاصل) الذي أصر إليوت على ضرورة رسمه بين «الإنسان الذي يعاني» و«العقل الذي يبدع». وقد ترجم النقاد هذا الإلحاح على النزعة اللاشخصية في الفن إلى سلسلة من الوصفات الضرورية لممارسة القراءة المسؤولة، ومن ثم «نشأت الأغلاط» المتنوعة، سواء ما يتعلق منها بالسيرة الذاتية أو بالقصد وهلم جرا، وهي التي اعتبرها «ويمسات» ورفاقه نوعا من الفوضى التي تكاد تتسم بشدة الهرطقة. والواقع أن إحدى مقالات ويمسات الأخيرة كانت قطعة نقدية حادة لما اعتبره تهديدا لهذا الموقف من نقاد مثل ج. هيليس ميلر، وهم الذين انخرطوا في ذلك الوقت في شكل من أشكال الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التطبيقية (أو «نقد الوعي») والتي تستهدف إزالة الفارق الأنطولوجي (الوجودي) بين المؤلف والعمل الفني واستجابة القارئ[12]. ولقد صدمت ويمسات مثل هذه الانحرافات التي اعتبرها استهانة متعمدة بمعايير الاستجابة الموضوعية المنضبطة، التي وضعها المنهج النقدي الجديد. ولهذا فإن من المستغرب حقا أن نجده، في مقاله عن كولردج، يسوي بين أرفع منجزات الشعر الرومانسي وقدرته على

محو الفروق الأنطولوجية، والتوفيق بين العقل والطبيعة، والذات والموضوع، والتجربة في جانبها المرتبط بالحقائق في ذاتها وجانبها المرتبط بالظواهر.

لكن هذا يؤكد من بعض النواحي زعم دي مان بأن المسلمات الهيجلية التي يأخذ بها النقد الرومانسي المتأخر تشق طريقها خلال أوسع الاختلافات في المنهج والمبدأ. ففي مقاله المبكر «الشكل والقصد في النقد الأمريكي الجديد» يبين دي مان كيف أن قضية رفض القصدية تستند إلى سوء فهم فرضيتها الأساسية، وكيف أن فكرة القصدية «الشعرية لا تعني (نقل المضمون النفسي أو العقلي من عقل الشاعر إلى عقل القارئ)، وإنما تعني فعالية ذات أو شخص بغض النظر عن اهتماماته التجريبية، إلا بقدر ما ترتبط (هذه الاهتمامات) بقصدية البناء» (B1، ص 25). وبالاختصار، كان النقاد الجدد على صواب في نبذ أي لجوء يتسم بشدة التبسيط إلى مقاصد المؤلف، ولكنهم كانوا مخطئين في افتراضهم أن مناهجهم «موضوعية»، أو يمكن أن تكون كذلك، بمعنى الانفصال تماما عن المسلمات والافتراضات القصدية. ويستطرد دي مان مبينا كيف أن النقد الجديد أساء فهم طبيعة استعاراته المفضلة، وأبرزها (مرة أخرى) تلك التي تتعلق بالقصيدة بوصفها نوعا من الكيان «العضوي». ولأن هؤلاء النقاد اهتموا بكل صبر ودقة بقراءة الأشكال، فقد دخلوا عمليا في دائرة التفسير الهيرمنيوطيقي[*5] التي أساءوا فهمها، وأخذوها على أنها هي الدورة العضوية للعمليات الطبيعية» (B1، ص 29). ولذلك فإن النقد الجديد-رغم قطعية مواقفه الرافضة-يمكن اعتباره إلى حد كبير جدا منتميا إلى الرومانسية المتأخرة أو التاريخ الهيجلي للفكر.

ويلمح ويمسات إلى هذا عندما يصف القصيدة بأنها «كلي متعين»، وبنية مستقلة لمعنى «ممتزج» تفرض الاحترام اللائق بها بسبب أسلوبها الموضوعي في الوجود[13]. لكن هذه العبارة مستمدة بطبيعة الحال من هيجل وهي تحمل معها مجموعة من الإيحاءات التي تعقد رسالة ويمسات وتخل ببرنامجه. وهذه الإيحاءات تدخل فيها نقائض العقل والطبيعة والذات والموضوع، والطبيعة الباطنية للمعرفة التأملية بالذات والأشكال المتنوعة للإدراك الحسي المتعلق بالظواهر أو الإدراك الذي تم تطبيعه، وهي الأشكال التي تمثل بعض مراحل الجدل الهيجلي. «وهذه المقولات-كما يقول دي

مان-عرضة لتنقيح غير محدود، والتفاعل بينها يمكن أن يخضع لعدد لا يحصى من التركيبات والتحويلات والسلوب والزيادات» (SS، 771). ويبدو أن مصطلح «الكلي المتعين» في استخدام ويمسات قد أريد به درء هذه الإيحاءات ومقاومتها، والإصرار على الطابع الموضوعي للمعنى الشعري، ومن ثم على إبقائه في عالم بعيد عن أوهام الفكر المثالي أو التأملي. لكن محاولة الإعلاء للتاريخ السابق للمصطلح لا تستطيع إخفاء أصله الهيجلي وارتباطه بكل تلك الموضوعات والاستعارات التي تشكل التراث الجمالي الرومانسي الرمزي. يقول دي مان (في مقال أخير له عن هيجل):

يشكل «جدل التدويل»، نموذجا بلاغيا قادرا على تجاوز الخلافات القومية أو أي خلافات تجريبية بين التقاليد الأوروبية المتعددة. ومحاولات التوسط على سبيل المثال بين هيجل والرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكولردج وكيتس، تدور غالبا حول الأغراض الأساسية للتدويل [....] وفي كل هذه الحالات يمكن الاستشهاد(بهيجل بوصفه المقابل الفلسفي لما يجري بصورة أكثر رهافة وحساسية في إبداعات الشعراء SS، 771)

وربما استطعنا الآن أن نقدر طبيعة المراجعة الشاملة التي يقترحها «دي مان» للتاريخ المعتمد للفكر النقدي الحديث (فيما بعد الرومانسية). فهو يوحي بأن هذا التاريخ قد تم تخطيطه أو تحديده بكل دقائقه وتفاصيله، وذلك عن طريق منظومة «الاستعارات المهيمنة» التي يعرضها هيجل باتساق شديد. ولا تنطبق هذه المنظومة على الفن الشعري للرومانسية فحسب، بل تشمل كل المدارس والحركات التي ظهرت في أعقاب الرومانسية، ويفترض أنها رفضت دعاواها. وهكذا نجد أن إليوت (والنقاد المحدثين من بعده) عندما شرعوا في إعادة كتابة الموروث النقدي المعترف به للشعر الإنجليزي، توسلوا إلى ذلك بأسطورة تاريخية قللت بصورة ملحوظة من قيمة الأفكار الرومانسية، ولكنها استدعت بطريقة ضمنية مجموعة كاملة من القيم والافتراضات الرومانسية الرئيسية، وإذا كان قد حدث بالفعل-كما اعتقد إليوت-نوع من «الانفصام في الحساسية» أو المرض الثقافي الذي بدأ في وقت ما في منتصف القرن السابع عشر، فإن المعيار الوحيد الذي يمكن عن طريقه قياس هذا التدهور، هو معيار الحساسية «العضوية» أو الموحدة، أي حالة من التفكير والإحساس المتصالح (الذي يتم تصوره في الغالب من

خلال الفكر الهيجلي[14]. وهذا بالضبط هو نوع اللغة الذي يستخدمه إليوت عند الكتابة عن شيكسبير و«دون»[*6] وغيرهما من ممثلي الشعر الإنجليزي في أروع نماذجه. وهكذا فإن كراهية إليوت المعلنة للرومانسية تسير جنبا إلى جنب مع الارتباط الخفي بمنظومتها الكاملة من المقولات والمصطلحات الخاصة بالقيم. وكما هو الحال مع هيجل، فهو كذلك مع ميثولوجيا إليوت القوية، إذ يصبح الجمالي هو الأساس الصالح لكي يبني عليه الشعر (أو فكرة معينة عن الشعر) معالم الفهم) التاريخي. ويصدق الشيء نفسه (كما يري دي مان) على ضروب أخرى من الفكر النقدي أكثر حداثة. فها هو ذا هانز جورج جادامر[*7] يعزز دعوته لمشروع فلسفة التفسير الحديثة (الهرمنيوطيقا) عندما يؤكد تفوق الرمز على المجاز، وقدرة اللغة الرمزية على أن تفتح الأبواب أمام أعمق وأوثق تعاطف عقلي بين النص والشارح[15]. ومرة أخرى ينطوي هذا على إعطاء الأولوية لتلك الفترة من الفكر التأملي الرومانسي، الذي بلغت فيه أمثال هذه الاستعارات العضوية مكانة مرموقة. ويرى جادامر، باختصار، أن تقديم الرمز على المجاز يتوافق مع «نمو استطيقا (فلسفية جمالية) تأبى التمييز بين التجربة (وكيفية عرض هذه التجربة» وفضلا عن ذلك فإن «اللغة الشعرية للعبقرية» هي التي تتجاوز مثل هذه التمييزات النثرية، و«تستطيع بذلك تحويل كل تجربة فردية إلى حقيقة عامة» (B1، ص 188). وهكذا نتبين وجود خط مباشر جدا يصل الفن الشعري الرومانسي بمناهج وأسس فلسفة التفسير الحديثة (الهيرمنيوطيقا). ويؤكد دي مان بصورة لافتة على الحاجة إلى الممارسة اليقظة والصلبة للقراءة في لغة تحمل إيحاءات أخلاقية بارزة. «إن الجمالي حسب تعريفه فكرة مغوية تستثير مبدأ اللذة، وحكم متعلق بالسعادة يستطيع أن يزيح ويخفي قيم الصدق والكذب التي تكون على الأرجح أكثر ملاءمة للرغبة من قيم اللذة والألم» (RT[*8]، ص 64). ومن ثم فإن دي مان عندما يتحدث عن مقاومة النظرية-كما جاء في عنوان مقاله الأخير وفي عنوان المجموعة التي نشرت بعد وفاته ويشكل هذا المقال جزءا منها-فمن الواضح أن استخدامه لهذا التعبير هو استخدام ذو حدين. فهو يدل من جهة على العداء الصريح للنظرية الأدبية بين النقاد الذين يعدونها خطابا غريبا هداما، أو في أحسن الأحوال مجرد تشتيت عن السعي العام وراء الحكم

الصادق الذي هو كل ما يمكن للنقد أن يأمل في تحقيقه. وهذه الاستجابة مألوفة بما فيه الكفاية، ابتداء من الموقف الشهير ل ف. ر. ديفيز الذي رفض أن «يتفلسف» عندما تحداه رينيه ويلك في منتصف عام 1930[16]، إلى الهجمات المختلفة على التفكيكية وما بعد البنيوية وغيرها من الاتجاهات النظرية الحديثة. وهي تعكس التعلق الشديد بالقيم والافتراضات الحدسية القائمة على الفطرة السليمة، وهي القيم والافتراضات التي ميزت خطاب النقد الأدبي ابتداء من ماثيو[*9] أرنولد وحتى ليفز ومن بعده. إلى هنا تكون «مقاومة النظرية» مسألة قوى وضغوط مؤسساتية إلى حد كبير، أي مقاومة تأتي-إذا جاز التعبير-من الخارج وتحدد نفسها بمصطلحات عدائية.

بيد أن هناك أيضا-وفقا لما يذهب إليه دي مان-مقاومة نابعة من الداخل للنظرية نفسها، وهي النقطة التي يواجه عندها ذلك المشروع مشكلات ناجمة عن التزاماته المنهجية. وهنا على وجه التحديد يعين دي مان مصدر هذه الأخطاء العنيدة والاضطرابات والقراءات الخاطئة التي يتعرض لها النقاد عندما يخضع حكمهم لبعض النظريات «القبلية». والنتيجة هي إفراز منهج تركيبي مبتسر، وأسلوب في البحث يقوم على التسليم بالتوافق التام بين القيم اللغوية والتاريخية والجمالية.

من هنا تأتي قوة جاذبية أي نظرية تعد بالتوفيق بين هذه الأبعاد المنفصلة، وتقديم نموذج تفسيري شامل (هيرمنيوطيقي) يمكن أن يقهر كل مقاومة من ذلك النوع. ومن ثم تصبح القراءة المتعمقة هي النقيض الفعلي «للنظرية» في أشد صورها تطرفا في المذهبية والاختزال. ومعنى هذا أن تدفع الناقد إلى تعرف تلك العناصر الإشكالية للمعنى والبنية والأسلوب التي تستعصي على القراءة التي تنصب على رد هذه العناصر إلى نوع من الاتساق مع أفكارها الثابتة. وهذا هو أحد الأسباب التي كثيرا ما تدفع دي مان إلى إطراء النقاد الأمريكيين الجدد، رغم ما يراه من نزعتهم غير الموفقة لرفع بعض الوسائل البلاغية المميزة (كالمفارقة والدعابة إلخ) إلى مستوى نوع من الأنطولوجيا المبتسرة، ذلك أن أعمالهم تحتوي دائما-في رأيه-على حافز تعويضي قوي، وهو التفاني في مهمة القراءة الدقيقة والتفسير المفصل للنص مما يشكل مقاومة لأمثال تلك المطلقات المسبقة، ولعلنا نتذكر هنا أن دي مان تعرف الممارسة النقدية الجديدة بعد وصوله إلى أمريكا بقليل،

وذلك في الوقت الذي شرعت فيه (في أوائل الخمسينيات) في إحداث أبعد التغييرات تأثيرا في طريقة تعلم الأدب وفهمه. ومما لا ريب فيه أن تأكيدها للقراءة المتعمقة ولامبالاتها الواضحة بالقضايا «الفلسفية» الأكبر، كان من الممكن أن تصدمه بشكل أقوى لولا تأثره الشديد حتى ذلك الحين من أمثال هيدجر وسارتر[*10] وبلانشو، الذين كانت تلك القضايا بالنسبة لهم غير منفصلة عن اهتمامات النقد الأدبي.

يتبين مما سبق، أن المقاومة التي نحن بصددها لها عند دي مان وجه سلبي وآخر إيجابي. و«النظرية» من ناحية هي الرغبة في مساءلة الأيديولوجيات السائدة عن اللغة والأدب والمنهج التاريخي التي تنجح من نواح أخرى في فرض قيمها على صورة معارف بديهية واضحة وصائبة من وجهة نظر الذوق الفطري العام. وإلى هذا الحد تكون النظرية قوة محررة، ونقدا فعالا لتلك المعتقدات والتصورات الجمالية المسبقة والتي تميز خطاب الفكر الحديث (فيما بعد الرومانسية)، وتكون «مقاومة» (هذا الفكر) علامة على القوة والعمق والإحكام الذي ثبت توافره في تلك الأيديولوجية الجمالية. غير أن هذا يحتمل أيضا-كما رأينا من قبل-أن ترتد العبارة على نفسها، بحيث يفهم منها أن مثل تلك المقاومة قد تكون مسألة قراءة «ضد» النظرية، كما تكون في الوقت نفسه نوعا من التنظير لجوانب القصور والخطأ (التي تتصدى لها) في قراءات ساذجة أو مضللة. والواقع أن هذا هو الذي يقلق دي مان في مقالاته الأخيرة عن جاوس وريفاتر وغيرهما من أنصار النظرية الأدبية، بحيث يتخذ هذا القلق شكل التطلع إلى الكمال والصرامة المنهجية[17]. إن «مقاومة النظرية» عند هؤلاء النقاد [....] هي «مقاومة للغة» ذاتها أو لإمكان احتواء اللغة على عوامل أو وظائف لا يمكن ردها إلى الحدس» (RT، ص 12-13). والطابع الغالب دائما على قراءتهم هو الرغبة في وجوب أن يكون للنصوص معنى يتفق مع نموذج معين للفهم التاريخي أو الجمالي أو التفسيري (الهيرمنيوطيقي) الذي يتغلب على أي عقبات تصادفه. وفي مثل هذه الحالات تكون «مقاومة النظرية» في حد ذاتها «تحيزا» نظريا قويا جدا، ولكنه نوع من التحيز الذي يحمي فروضه المنهجية بعدم تعريضها لمشكلات النص ومقاومته المختلفة التي يمكن أن تهدد مشروعه كله بالخطر.

وهكذا تكون النظرية مغامرة مستحيلة تماما، وذلك حين تزعم-كما

تفعل معظم النظريات-أنها قد سيطرت سيطرة كاملة على المشكلات والقضايا المهمة. ومثل هذه الأوهام على وجه التحديد هي التي ينبغي على النقد-فيما يرى دي مان-أن يتخلى عنها عندما يتعرف البنى اللغوية المنحرفة أو على العناصر البلاغية «المراوغة»، وهي (البنى والعناصر) التي تعمل على إضعاف أي شكل من أشكال الفهم التفسيري الواثق بنفسه: «لا شيء يستطيع قهر المقاومة للنظرية، لأن النظرية هي نفسها هذه المقاومة» (RT، ص19). والمقصود بالنظرية هنا هو الشكل الذي تتخذه بلاغة تطبيقية يمكنها أن تعين بدقة نقاط الاختلاف بين ما يقوله النص-أي الواقع المادي العنيد للكلمات على الصفحة-وبين ما استنطقه منه مختلف النقاد لأسباب نظرية وأيديولوجية خاصة بهم. والقراءات البلاغية من هذا النوع، كما يقترح دي مان، هي:

«أعظم نموذج نظري وجدلي مرن لوضع نهاية لكل النماذج، وهي تستطيع الإدعاء بحق أنها تحوي في ثنايا طبيعتها الناقصة كل النماذج الأخرى الناقصة للعجز عن القراءة [....]، إنها نظرية ولا نظرية في الوقت نفسه أي نظرية عامة عن استحالة النظرية. وبقدر ما تكون هذه القراءات البلاغية نظرية، فإنها-شأنها شأن الأنواع الأخرى من القراءات-لا تزال تتجنب وتقاوم القراءة التي تدافع عنها».

(RT، ص19)

وتظهر هذه الفقرة الرائعة كل التوترات والمفارقات التي تتخلل مقالات دي مان الأخيرة. فهي تقدم عددا من القضايا المثيرة في لغة قادرة على أن تلمس الحقيقة وتعبر عنها بصراحة وقوة لا تسمح فيما يبدو بأي نوع من الاعتراض. ومع ذلك فإن هذا الموقف المتسلط يزاحمه مباشرة ما تقترحه الفقرة بصفة مستمرة، أعني أنه لا يوجد مركز ممتاز يستطيع منه أي نوع من أنواع النظريات التي حصرها دي مان-بما في ذلك نظريته-أن يدعي إمكان ضبط أساليب اللغة البلاغية أو فهمها (على حقيقتها).

إن الوصول إلى هذه النتيجة على الرغم من ذلك من خلال سلسلة من الافتراضات القاطعة-على هيئة جمل تدعي تقرير الحقيقة عن اللغة، أو بالأحرى الدرس الذي يفيد أن مثل هذه الحقيقة لا يمكن أن تقرر على نحو نهائي حاسم كما ينبغي-إنما يشكل صعوبة لا يحاول دي مان أن ينكرها

على الإطلاق وهو يتحدث عن هذه الصعوبة بطريقة مباشرة إلى حد بعيد في إحدى مقالاته عن نيتشه في كتابه «صور المجاز في القراءة» حيث يبدأ بالمقابلة بين بعدين للغة، البعد «التقريري» والبعد «الأدائي»، وينتهي بإزالة ذلك الفارق بينهما بصورة فعلية، أو بإظهار عدم إمكان حسمها في أي حالة معطاة. ويمضي نيتشه أبعد من ذلك كثيرا في محاولة الكشف عن الطبيعة البلاغية المتأصلة في كل المفاهيم والمقولات ودعاوى الصدق التي تقبلها الفلسفة بالمعنى الظاهري[18]. وهو يشك، مثل دي مان، في أننا منقادون للغة التي تفرض نفسها علينا إلى حد نسيان الكيفية التي نشأت بها أفكارنا من صيغ مجازية أو بيانية أصبحت منذ عهد طويل، جزءا من طبيعتنا. وأحد الأهداف الرئيسية لنقد نيتشه المصطبغ بالشك هو على وجه التحديد مجموعة المسلمات الظواهرية التي تحافظ على أولوية الإدراك الحسي الطبيعي (أو ما يشبهه) عند شل مستوى من مستويات الفكر واللغة.

ولا يخرج هذا في رأي نيتشه عن كونه وهما عن الأوهام البلاغية الراسخة التي أحدثها مجاز الكناية (أو قلب الوضع)، أو الصورة البلاغية التي تستعيض عن السبب بالنتيجة خلال تبادل خفي لوضع الأوليات. وهكذا نجد في أقوال نيتشه (من فقرة بعنوان «ظواهرية العالم الباطني»):

يظهر الألم في عضو من أعضاء البدن دون أن يكون البدن هو مصدره، (وبالعكس) فإن المدركات التي يعتبر المرء بسذاجة أن العالم الخارجي هو الذي يحددها، هي بالأحرى محددة من الداخل. [....] إن ذلك الجزء من العالم الخارجي الذي نكون على وعي به، متلازم مع الأثر الذي وصل إلينا من الخارج، ثم برز بطريقة «بعدية» بوصفه «علته».

(ورد النص في AR[11*]، ص 109).

ودي مان حريص على تأكيد أنه ليس معنيا «بدعوى» نيتشه الخاصة بهذه النقطة، بقدر حرصه على «المنحى العام الذي ساق به حجته». وبعبارة أخرى فإن أهمية هذه القطعة بالنسبة لأغراض دي مان، ليس لها علاقة بأي دعوى يمكن أن تدعيها عن أسباب الألم أو طبيعة الإدراك الحسي أو التجربة الإنسانية بوجه عام. فالشيء الذي أراد اختباره، هو بنية الحجة التي تقترب من حدود الخطاب المعقول بإسناد كل مفهوم أو مقولة إلى تأثير اللغة أو البلاغة، ومن ثم فإن دي مان لا يلتزم بمسايرة بعض دعاوى

نيتشه اللامعقولة أو المتطرفة في رعونتها، مثل رفض التفسيرات العلية برمتها بوصفها ضربا من الخداع البلاغي. (أما أن الآخرين لم يكونوا مدققين تماما في قراءتهم سواء لنيتشه أو لدي مان، فهذه بالطبع قصة مختلفة تماما). إنه في الواقع معني بإبراز مصدر ذلك الخطأ المحدد الذي يرجع للأخذ بالظواهر، وهو الخطأ الذي يسيطر على تفكير فلاسفة الجمال من هيجل إلى الوقت الحاضر. ويزوده نيتشه بالوسيلة الفعالة لتحقيق هذه الغاية عندما يبين أن البلاغة، في بعض الحالات على الأقل، تساعد على محو أو نسيان العمليات التي تقوم بها، وذلك بأن تجعلنا نفكر في اللغة في إطار النزعة الظواهرية الساذجة.

لقد ذهب بنا هذا كله بعيدا عن القضية الأصلية، وهي أثر النظرية التفكيكية على الأيديولوجية الرومانسية الخاصة بالعبقرية. لكن الصلة بينهما لن تكون في النهاية شديدة البعد لو صدقت حجج دي مان وأمكن أن يتضح بصورة كافية أن التطور العام للفكر النقدي الحديث قد نشأ عن خلط مرضي معين للغة (أو للأبنية الدالة للغة) بنظام المعرفة المتعلقة بالظواهر، إذ سيتكشف عندئذ-كما يذهب إلى ذلك دي مان بطريقة ضمنية- أن العبقرية فكرة ناتجة إلى حد كبير جدا من الرغبة في إيجاد دليل على ذلك التلاقي المثالي بين العقل والطبيعة، وبين اللغة وأي شيء ينتمي إلى عالم التجربة الحسية. وعند كانت، تصل هذه المسائل لأول مرة إلى مرتبة المسائل الأساسية التي تحتاج الفلسفة لمواجهتها قبل أن تستطيع المطالبة بأدنى مسوغ لإصدار حكم على الأمور الخاصة بالمعرفة أو الأخلاق أو الجمال. وتفكير كانت يعتبر في نظر دي مان نقطة مرجعية تقدر انطلاقا منها الأخطاء المتنوعة والقراءات الخاطئة وأنواع الغموض الأيديولوجي والتي هيمنت بعده على تاريخ الفكر النقدي والفلسفي. وسأتجه الآن إلى تناول الاستطيقا (فلسفة الجمال) الكانتية من خلال استخلاص بعض الأفكار المتضمنة في مقالات دي مان الأخيرة.

إن العبقرية عند «كانت» هي «موهبة إنتاج ما لا يمكن وضعه تحت قاعدة محددة»[19]. فالإنتاج المتصف بالعبقرية يتسم بهذه العلامة المميزة: وهي أنه لا مقدار التعلم ولا المهارة المكتسبة ولا موهبة المحاكاة يمكن أن تكون كافية لإبداع هذا الإنتاج. ولهذا فإن الإدراك الجمالي يتميز عن الفهم

«النظري»-أي عن نوع المعرفة التي شغلت كانت بشكل أساسي في نقده الأول[12*]-بعدم مطابقته للقاعدة الأساسية عنده، وهي أن كل حدس لابد أن يندرج تحت مفهوم ملائم أو متطابق معه. وهذه الطبيعة الاستثنائية للعبقرية الفنية هي على وجه الدقة التي تفرق بينها وبين العالم والنظرية وعمليات النقد (المعرفي) المستنير، ومن ثم فإن مفهوم الفن الجميل لا يجيز للحكم على جمال إنتاج ما، بأن يكون مستمدا من أي قاعدة مبنية على أساس مفهوم ما، الأمر الذي يترتب عليه أن تقوم على مفهوم معين عن الطريقة التي يكون النتاج بها ممكنا (KS[13*]، ص 418). وهذا هو السبب في أن كانت يرفض أي شكل من أشكال الاستطيقا الظواهرية التي قد تعامل الفن على أساس أنه يملك القدرة على التوفيق بين المفاهيم والحدوس الحسية. ومثل هذا التفكير يفشل في بيان ما هو مميز لطبيعة التجربة الجمالية، أعني قدرة العبقري على إبداع أشكال جديدة وأفكار وصور ذهنية تتجاوز كل حدود الفهم النظري (أو حدود الفهم الذي تحكمه قاعدة ما). إن مؤلف مثل هذه الأعمال «لا يعلم هو نفسه كيف توصل إلى أفكاره»، وهو يفتقد يقينا ذلك النوع من المعرفة الذي يسمح له «بأن ينظر لها على هواه أو وفقا لخطة معينة» (KS، ص 419). ومن هنا يأتي الفرق الأساسي بين الفن وكل الأشكال الأخرى للنشاط المعرفي، لأن القضية في الفن ليست قضية «تقدم» عقلي أو تطور جماعي من خلال التطبيق المشترك للحقائق التي اكتشفها المفكرون السابقون.

ونيوتن هو النموذج العظيم (الذي يدلل به كانت هنا على صحة أفكاره)، فهو في الواقع تلك الشخصية البارزة التي راح عقلها يمخر عباب بحار غريبة من الفكر، ولكن ما أن توطدت نتائج بحوثه حتى فتحت طرق قوافل المعرفة المشتركة المأخوذة عنه. ودعاوى الصدق العلمية (المتضمنة في تلك المعرفة) تؤكدها على وجه التحديد قدرتها على إدراج الحدوس تحت المفاهيم، أو توضيح ضرورة وجود قواعد محددة يمكن أن تحكم فهمنا للظواهر الطبيعية. بذلك استطاع «نيوتن أن يجعل كل خطواته ابتداء من الأصول الأولى للهندسة وانتهاء باكتشافاته العظيمة العميقة واضحة من حيث بداهتها ومحددة من حيث نتائجها، لا بالنسبة له فقط، بل بالنسبة لكل إنسان آخر» (KS، ص 420). لكن الحال يختلف مع أولئك الذين تكمن

عبقريتهم في إنتاج أعمال فنية جميلة. فعبقريتهم موهبة استثنائية، ولا يمكن تعلمها أو إخضاعها لقواعد أو نقلها للغير بأي وسيلة. مثل هذه العبقرية تنتج إبداعات فردية، يتحطم قالبها (إذا جاز هذا التعبير) مع كل محاولة جديدة، ولا تسمح بأي بناء تراكمي فوق إنجازات سابقة. وبعبارة أكثر دقة، لو استطاع الفنانون في الواقع أن يتعلموا من أسلافهم العظام، فإن الدرس المستفاد سيتم عن طريق الاستلهام بوجه عام قبل أن يتم عن أي طريق آخر يتصل بالشكل أو الأسلوب أو التكنيك، لأن العبقرية كما يرى كانت «تغرس في كل فنان مباشرة على يد الطبيعة، ومن ثم تموت معه إلى أن تهبها الطبيعة لفنان آخر بالطريقة نفسها، بحيث لا يحتاج إلا إلى مثال أو نموذج كي يعمل الموهبة التي هو على وعي بها بطريقة مماثلة» (KS، ص 420). وهكذا يكون الفن على أبعد مسافة ممكنة من روح المشروع المستنير المتعاون الذي يعد بالنسبة لكانت منتميا لكل من العلم والفلسفة في جانبها المتعلق بالنقد العقلي. ويمكن أن يقال إن الفن «ساكن»، بمعنى أن إنتاجه لا يظهر علامات التقدم نحو الإجماع المستنير على «قواعد» الحكم أو الذوق.

وهذا هو السبب الذي جعل كانت يرفض فكرة كمون الجمال في موضوع التأمل الاستطيقي (الجمالي). فلو كانت القضية كذلك لما كان في الإمكان التمييز بوضوح بين المعرفة النظرية (التي تطبق المفاهيم على عالم الحدوس الحسية) وبين الإدراك الجمالي (الذي يتيح لنا إدراكا مميزا لملكات التذوق لدينا). وكانت صارم جدا فيما يتعلق بضرورة مقاومة أي شكل من أشكال الرد (أو الاختزال) إلى الظواهر، فالحكم الجمالي لا يسهم بشيء في معرفتنا بالموضوعات التي تجتذب اهتمامه. ولا شك في أن هذه الموضوعات يجب أن تحوز صفات وخواص معينة تبرزها في المقام الأول بوصفها قادرة على استثارة مثل هذه الاستجابة، وإلا أصبح الفن مفهوما خاويا، وافتقرت الاستطيقا (علم الجمال) إلى أي حق في الوجود كدراسة أو مبحث يحظى بالاحترام. بيد أننا نخطئ أيضا-كما يرى كانت-لو أننا شبهنا أي شيء مميز في فعل الحكم الجمالي بتلك الخصائص التي يفترض أن الموضوع نفسه يتضمنها. ذلك أن الجمال ليس محددا بأي مفاهيم (أو قواعد)، يمكن أن تمثل بصورة ملائمة في الملامح-أو السمات الموضوعية المميزة-لهذا العمل الفني أو ذاك، بل ينبغي التماسه في طريقة استجابتنا لمثل تلك الملامح، أو

في الطريقة التي تشارك بها ملكاتنا أو قدراتنا المختلفة في عملية الإدراك الجمالي. ويحدث هذا حيث تكون تجربة الفن مختلفة اختلافا جوهريا عن الأشكال الأخرى للتجربة المعرفية. «لكي نقرر ما إذا كان أي شيء يتصف بالجمال أو لا يتصف، فإننا لا نرجع تمثلنا له إلى الموضوع الذي يتطلب أن يعرف عن طريق الفهم، وإنما نرجعه إلى الذات عن طريق الخيال (ربما بالتعاون مع الفهم)، وما تشعر به هذه الذات من لذة أو ألم (KS، ص 375). تلك هي الانعطافة الباطنية أو الأصلانية (الترنسندنتالية)[*14] في فلسفة الجمال عند كانت.. التحرك بعيدا عن كل أشكال الرد إلى الظواهر. وفي عملية الاستجابة الوجدانية لموضوع جميل، يرد العقل (إذا جاز هذا التعبير) إلى مصادره، ويطالب بالبحث عن نوع من العلاقة الهادفة أو عن انسجام، ومفاهيم لا بين الحدوث الحسية ومفاهيم الذهن (كما هي الحال في كل أشكال المعرفة النظرية)، بل بالأحرى بين تلك الملكات أو القدرات المتنوعة التي يحدد تفاعلها بعضها مع بعض طبيعة التجربة الجمالية.

لكن كانت حريص بلا شك على ألا يؤخذ هذا «الطابع الذاتي» للحكم الجمالي على أنه نوع من النسبية في أمور التذوق الفني. فالقول إن عملا ما جميل، معناه دائما القول بصلاحية الحكم الذي نصدره، ولا يمكن أن يقارن بالتعبير عن مجرد تفضيل شخصي وفقا لهذا الاعتبار أو ذاك، ولهذا فإن المرء يمكنه (بل يجب عليه في الواقع) أن يقبل الاختلاف مع الآخرين حول الأسباب التي تجعل النبيذ جيدا، أو وجبة الطعام مشبعة، أو حول الطريقة اللطيفة لقضاء الوقت، فهذه آراء خاصة بالشخص الذي يصدر الحكم، ولا يمكنها أن تدعي أنها صالحة لكل الناس. ويقول كانت إنه من الحمق استنكار عواطف شخص آخر «ووصفها بأنها غير صحيحة» على أمل إقناعه في المستقبل بوجهة نظرنا واعترافه بذوقنا الرفيع. ولكن هذا المبدأ وهو «لا جدال في الأذواق»[*15] لا يمكن أن يصدق على الحكم الجمالي ولا على قضايا العقل العملي (الأخلاقي)؛ فالمسألة هنا هي مسألة مطالبة بالتصديق على أحكامنا التقويمية أو تقديمها على أساس أنها أحكام جديرة بأن تكون صالحة صلاحية عامة، ولهذا فإن الفرد الذي يملك القدرة على التأمل يتعلم كيف يميز بين الأمور المتعلقة بذوقه الخاص والأمور المتعلقة بالحكم المطلق أو الحكم المبدئي: «قد تفتنه أشياء كثيرة

وتجلب على نفسه السرور، ولا اعتراض لأحد على ذلك، ولكنه إذا حكم على أي شيء بأنه جميل فإنه سيفترض في الآخرين الاقتناع نفسه. إنه لا يحكم لنفسه فقط، بل لكل إنسان آخر، ويتكلم عن الجمال كما لو كان خاصية للأشياء» (KS، ص 384). وهكذا تعتمد الحجة هنا على المماثلة، فتشتق الطبيعة الكلية العامة للأحكام الجمالية من حاجتنا إلى النظر إليها (كما لو) كانت متعلقة بشكل من الأشكال بخصائص موضوعية معينة كامنة في العمل (الفني)، أو في الظواهر الطبيعية التي نحكم عليها[20]. والواقع أن المهم في مثل هذه الأحكام هو أهلية الشخص التي تخوله حق إصدارها بثقة، بناء على امتلاكه أو امتلاكها الذوق الضروري أو القدرة على التقييم. ويعني هذا أنه توجد أحكام ذاتية خالصة، تتصف طبيعتها رغم ذلك بأنها كلية عامة (أو تقريرية)، وذلك لأنها تطالبنا فعلا بالموافقة عليها، ولا تحتمل أي إنكار لها، بحجة أنها لا تلائم الذوق الشخصي.

ويعلق كانت أهمية قصوى على هذا الجانب التشريعي للحكم الجمالي. ولهذا فإن المسألة لا يمكن أن تكون-كما تصور هيوم-مسألة متعلقة بالمصالح الاجتماعية التي نخدمها على أفضل وجه عندما نصل إلى مستوى معين من الاتفاق على الأمور الخاصة بالذوق الحسن وبالجمال، لأن هذا لن يزيد على كونه واقعة «تجريبية» متصلة بترتيباتنا الاجتماعية الراهنة، ولن يصبح مصدرا للقيمة إلا إذا تعلق بدوافعنا القريبة ومصالحنا العاجلة. ولإدراك مدى قصور هذا التفكير يرى كانت أن «علينا أن نهتم فحسب بما يمكن أن يكون له صلة-ولو كانت صلة غير مباشرة-القبلي» (KS، ص 381). فحتى لو وجد التأمل آثارا للمصلحة الذاتية أو للدافع الاجتماعي، فإننا نظل مجبرين بحكم طبيعة مثل هذه الأحكام على منحها صلاحية تجاوز نطاق أي شيء مما ذكرناه (أي المصالح الذاتية والدوافع الاجتماعية). وعند هذه المرحلة ووفقا لما يقوله كانت:

«سوف يكتشف الذوق أن هناك تحولا في ملكة الحكم الخاصة بنا من الاستمتاع الحسي إلى الشعور الأخلاقي، ولهذا لن يقتصر الأمر على أن نتوجه توجها أفضل في استخدامنا للذوق بطريقة لها معنى وهدف، بل ستتكون على هذا النحو حلقة متصلة بسلسلة القدرات أو الملكات البشرية (القبلية) التي يتحتم أن يعتمد عليها أي تشريع».

(KS، ص 381-382)

وهكذا يوجد تماثل بين الحكم الجمالي والعقل العملي (أو الأخلاق)، كما وجد ذلك التماثل الذي لاحظه كانت بين الاستطيقا (علم الجمال) ونظام المعرفة بالظواهر، فكلاهما من طبيعة الحجج نفسها التي صاغها على صورة «كما لو as if»، والتي خصصها لإضفاء معنى كلي عام على القيم الجمالية، مع عدم الخلط بينها وبين المعرفة النظرية الخالصة من ناحية، ولا بينها وبين الحكم الأخلاقي من ناحية أخرى. وهكذا يصر كانت على أن الفن يحتل مكانه بوصفه «حلقة في سلسلة الملكات البشرية، وهي حلقة أساسية دون شك، ولكن دورها في النظام الشامل-أو المعمار الكانتي-يحتاج إلى أن يحدد بكل حرص وحذر، وإلا فإن علم الجمال سيتعدى حدود نطاقه المشروع، مما يؤدي إلى عواقب وخيمة، لا بالنسبة إليه فقط، بل لمشروع النقد المستنير بأكمله.

ونحن نحسن فهم ما يقوله دي مان عن كانت وهيجل والخطاب اللاحق «للأيديولوجية الجمالية» لو قرأنا ما كتبه في إطار مناهضته لدعاوى الصدق وللملكات المشرعة. عندئذ يتضح أنه، مثله في ذلك مثل كانت، معني بوضع حدود للعبة الاستعارات والتشبيهات المضللة التي تميز الفهم الجمالي (الاستطيقي)، وأنه يرى خطرا حقيقيا في مختلف المحاولات التي تهدف لتوسيع هذه الحدود أو إلغائها، وتطبيق الأفكار الاستطيقية مباشرة على الميادين الأخرى للمعرفة، وأن هذا هو الذي يجعله ينظر إلى شل هذه المحاولات نظرة الارتياب الشديد. وقد حاولت أن أوضح من قبل كيف تظهر هذه الطريقة الجدلية في قراءات دي مان لهيجل وللنقد الرومانسي، فهي تركز على لحظات «العمى» النقدي التي يسقط فيها الفكر ضحية لوهم الظواهر، وعلى فكرة أن اللغة-وخاصة لغة الاستعارة والرمز-يمكنها أن تصبح بطريقة أو بأخرى جوهرية تماما مثل عالم الموضوعات والعمليات الطبيعية، ومن ثم تتجاوز الفجوة الأنطولوجية التي تفصل بين الكلمات (أو المفاهيم) والحدوس الحسية.

وأشهر مثل هو الفصل المكتوب عن بروست (AR، ص 57-78) حيث يتناول فيه دي مان واقعة نموذجية فريدة-وهي تأمل مارسل الشاب لمباهج القراءة التي يستمتع بها في وحدته، وتفوق هذه المباهج على المتع الأخرى

في العالم الخارجي-ويوضح كيف تعتمد القطعة (التي يستشهد بها) في واقع الأمر بطريقة منظمة على تميز الاستعارة في مقابل أشكال المجاز الأخرى المبتذلة أو الرتيبة كالكناية[21]. فالاستعارة هي المفضلة عندما يتعلق الأمر بالانعكاف على الباطن والتخيل والاختلاء بالنفس للتأمل، وكل ما ينتمي إلى عالم الحلم الخالص الذي يجد متعته في الإبداع. أما الكناية، فهي في المقابل مجاز حرفي يحدث تأثيره في أساس العلاقات التي لا تسمح باكتشاف الحريات التي تتمتع بها حياة تخيلية غنية (مثل علاقة التجاور). وهكذا تعرض القطعة «مجازا حقيقيا للقراءة» تدعم كل تفصيلة فيه فكرة أنه من الأفضل لمارسل بطريقة أو بأخرى أن يجلس في البيت مع كتاب-متيحا لعقله الانطلاق في آفاق عالمه الباطني المكتفي بذاته-من أن يغادر غرفته ويعاني كل مضايقات العالم الخارجي وأخطاره وتشتيته للذهن. وهذه هي قراءة دي مان للقطعة:

هكذا تكونت بوضوح سلسلتان متعارضتان من الدلالات، إحداهما-وهي التي تولدت عن فكرة الفضاء «الباطني» ويحكمها «الخيال»-تمتلك خواص الرطوبة والهدوء والظلام وكذلك الكلية، في حين أن الأخرى-وهي المتصلة «بالخارج» والمعتمدة على الحواس-تتسم بالخواص المضادة وهي الدفء والنشاط والضوء والتجزؤ. (AR، ص 60)

وتدل الاستعارة على معنى الكلية أو الشمول إلى جانب قيمها الأخرى الإيجابية لأنها، بخلاف الكناية، تنطوي ضمنا على تلك القدرة الخاصة بالتخيل، الإبداعي، وهي الإيحاء بعالم كامل من التفكير والشعور الموحد الذي لم تؤثر فيه عوارض الحياة اليومية وتقلباتها الشديدة. وهي توحي أكثر من ذلك بدرجة أعلى من درجات عملية «التشميل» (أو التجميع والتوحيد لإيجاد كل شامل)، بلحظة الاتحاد الجوهري الكامل أو الأقنومي، وذلك عندما يسقط أخيرا الفرق الفاصل بين عالم الباطن وعالم الظاهر، ويهيمن الخيال بفضل هبة الاستبصار الاستعاري. بهذه الطريقة يجد مارسل (منفذا إلى «المشهد الإجمالي للصيف»، بما في ذلك المناظر الجذابة للحدث الطبيعي المباشر، [....] ويمتلكه بصورة أقوى بكثير مما لو كان موجودا بالفعل في عالم خارجي لم يكن ليعرفه إلا معرفة جزئية ومتشظية فحسب) (AR، ص 65). ومن ثم فإن القطعة المقتبسة من بروست تحاول أن تنقل الإحساس

برؤية تحويلية أساسية يكون فيها المجاز الذي يساعد على ذلك هي الاستعارة، ولا يكون مطلبها الذي تدعيه أقل من التغلب على كل النقائض السيئة للتفكير العقلي (النثري).

بيد أن في هذه القطعة-وفقا لما يذهب إليه دي مان-قوى بلاغية مؤثرة تقاوم بالفعل هذا المطلب وتهدمه. ذلك لأن الاستعارات التي تحمل الثقل الأساسي للتضمين، تبدو هي أيضا عند القراءة المتمعنة معتمدة على حيلة بارعة من الخداع المجازي، وعلى سلسلة مقنعة من التبادلات والبدائل التي تنتمي بنيتها في التحليل الأخير إلى الكناية بصورة لا تقبل الإنكار. ويعالج دي مان هذه النقطة في بضع صفحات رائعة يتحدى فيها الثراء الشديد للتفسير النصي المفصل، أي محاولة لإعادة صياغتها وعرضها بكلمات أخرى. لكن النتيجة هي توضيح 1- أن العالم الداخلي لتخيل مارسل، مضطر لأن يستعير أوصافه عند كل نقطة (يتطرق إليها) من عالم التجربة الطبيعية، «العرضي» و«المتشظي»، 2- وأن هذا يعادل ضمنا إبطال دعاوى الصدق الاستعارية من خلال تأثيرات الكناية المعممة، 3- وأن أي قراءة تقبل هذه الدعاوى بمعناها الظاهري سوف تكون قراءة عمياء عما يجري حقا في نص بروست، وبالتالي تكون متواطئة مع قوة «الإغواء» التي تمارسها الاستعارات والتشبيهات الرئيسية الواردة فيه. «إن القراءة البلاغية للقطعة تظهر أن التطبيق المجازي ونظرية ما وراء المجاز لا يلتقيان، وأن تأكيد تفوق الاستعارة على الكناية يدين بقوته الإقناعية لاستخدام البنى الكنائية» (AR، ص 15). و في مثل هذه الحالة-حسبما يمضي دي مان في حجاجه-سوف نضطر إلى التسليم ببعض العقبات الكبيرة التي تقف في طريق أي قراءة نقدية أو فلسفية جمالية، أو أي نظرية في اللغة ترى التحاور مع القطعة أو اختزالها من رموز لغوية إلى نظام الإدراك الحسي والتجربة الطبيعية.

وربما يصل هذا إلى ضرورة الاختيار النهائي بين قراءتين، إحداهما «مستجيبة للناحية الجمالية»، والأخرى «واعية بالناحية البلاغية»، وإحداهما تساير السباحة مع تيار الاستعارة طمعا في حصيلتها من المتعة التخيلية، والأخرى تصمد أمام مثل هذه الإشباعات السهلة، من أجل فهم أفضل وأقل تضليلا. ويزعم دي مان أن في هذا نوعا من العدالة، فهو يعلن أن نوعي القراءة «ملزمان بالتساوي»، وينكر إمكان القراءة على الإطلاق دون

أن نخضع حكمنا إلى حد ما للعمليات المقنعة للاستعارة. ولكن المصطلحات التي يعرض بها دي مان هذا الاختيار-هي من ناحية: «إغواء»، متعة ساذجة، مشاركة مع النص، تتسم بالاسترخاء والتلذذ، وهي من ناحية أخرى: روح الصرامة المتحررة من الوهم، والتصميم على عدم الانقياد للإغواء أو التضليل-هذه المصطلحات يمكن ألا تدع مجالا للشك فيما هو الخيار الصحيح أمامه فهو يقول: «إن العلاقة بين المعاني الحرفية والبلاغية للاستعارة هي دائما علاقة كنائية، رغم أن الدافع الأساسي وراءها هو ميل سليقي إلى التظاهر بالعكس» (AR، ص 71). وهذا الميل هو نتاج الأيديولوجية الجمالية الراسخة نفسها والتي يرى دي مان أنها تعمل عملها في نصوص النقاد والفلاسفة بعد كانت. وهو ميل «سليقي» (أو جبلي وتكويني)، بمعنى أنه ليس مجرد خطأ أو انحراف موضعي يمكن أن يصحح دائما عن طريق نضج الإدراك النقدي اللاحق، وإنما هو بالأحرى نوع من ذلك الإغواء المستمر الذي يذعن له الفكر كلما اقترب من المجال المعقد للغة والأيديولوجية والفهم الجمالي. ولأن هذا الخطأ قائم ومستمر في نصوص شديدة التنوع من قصائد وروايات وأعمال فلسفية ونظريات نقدية وهلم جرا، فينبغي أن يكون هذا دليلا كافيا على أن مصادره متأصلة في إدراكنا «الفطري» أو المكتسب أو في إدراكنا العام لهذه الأمور.

وهذا هو السبب في إصرار دي مان على أن الفصل الذي كتبه عن بروست، لا علاقة له بالأشكال الأدبية والنقدية المعتادة للخطاب الموضوعي أو التفسيري. وبما أن هذا الفصل، رغم كل شيء يفرز واقعة واحدة تبرز فيها القراءة-قراءة الأدب التخيلي-بوصفها الفكرة الرئيسية، فقد يغفر لنا أن نفترض أن هذا هو الذي أثار اهتمام دي مان بالقطعة سابقة الذكر، وأن فصله من أجل ذلك مثال بارع للتفسير الموضوعي على النهج التأملي أو الذاتي الحديث. ولكن دي مان يلح على أن الأمر ليس بهذه الصورة «لأننا لا نستطيع بشكل قبلي أن نكون على يقين من النفاذ إلى كل ما يمكن أن يقوله بروست عن القراءة عن طريق قراءة مشهد للقراءة» (AR، ص 57). وبعبارة أخرى، فإن القيمة النموذجية للواقعة لا تكمن في تحديدها لأفكار وقضايا أساسية صادفت اهتمام دي مان، بقدر ما تكمن في حقيقة أنها ترفع هذه القضايا إلى مستوى يتسم بالعمومية، ويتخطى أي اهتمام قبلي كهذا. «إن

السؤال على وجه الدقة يتلخص فيما إذا كان النص الأدبي ينصب على ذلك الذي يصفه أو يصوره أم يقرره» (AR، ص 57). ومن الواضح أن إجابة دي مان عن هذا السؤال يجب أن تكون بالنفي، إذ لا يمكن بأي طريقة دقيقة أو محددة تمييز المشكلات التي تواجهنا عند قراءة نص روائي مثل طريق سوان De Cote de chez Swann[16*]، من تلك التي تعرضها استطيقا هيجل أو غيرها من الأعمال الفلسفية أو النظرية. والخيار موجود في كل حالة بين قبول ما يقوله النص ببساطة-القراءة التي تساير تيار الإقناع-وتفكيك الأساليب الخيالية التي عن طريقها تتحقق مثل هذه التأثيرات، ومن ثم فإن الخط الحقيقي الفاصل هو ذلك الذي يعزل القراءات التي تفرضها بطريقة ما أشكال الغموض البلاغي، عن تلك القراءات التي تمتلك الوسائل البلاغية لمقاومة مثل هذا التواطؤ غير المقصود.

إن فكرة العبقرية ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك المجموعة المركبة من الأفكار الميتافيزيقية والموضوعات الأساسية (الموتيفات) التي يضعها دي مان في مقابل أعمال الفكر المستنير أو المعادي للغموض. فالعبقرية، كالجليل، مقولة تتجاوز كل تصنيف إلى مقولات، «وهي تعطي القاعدة تماما كما تفعل الطبيعة»، وإن كانت هي ذاتها لا ترد إلى أي قاعدة. وسماتها المميزة هي من ناحية قدرتها على فصل الفلسفة تقريبا عن الفكر، ومن ناحية أخرى قرابتها الحميمة لأعلى قدرات العقل الإنساني (فوق الحسية). والتنظير لطبيعة العبقرية مشروع مستحل من البداية. وإن لم يمنع هذا كانت وفلاسفة الجمال من بعده من المحاولة. ويمكننا الآن أن نرجع إلى مقال دي مان عن هيجل، وهو المقال الذي يكتشف فيه علامات مبكرة للخطأ المستمر في قراءة كانت، مما طبع خطاب الأيديولوجية الجمالية بطابعه إلى اليوم. وينتقي دي مان افتراضين من هيجل، وهما افتراضان يمثلان فيما بينهما-خلال مناقشته لهما-المأزق المستحيل للنظرية في مواجهة أيديولوجية الفن الرومانسية. وأحد الافتراضين يعبر عنه تقرير هيجل «أن الجميل هو المظهر (أو التجلي) الحسي للفكرة (المطلقة)»، هو زعم يمثل بوضوح-فيما يرى دي مان-ضعفا شديدا في الصرامة الفلسفية عندما تقارن بمعالجة كانت للأفكار الجوهرية المشابهة، بطريقة أكثر تركيبا وأشد حذرا وأغنى بالترفع والثقة بغير حدود. والافتراض الآخر هو قوله الفاصل بأن «الفن

بالنسبة لنا شيء من الماضي»، وهو القول الذي يعني به هيجل أن الفلسفة (أو العقل في أسلوبه التأملي الشامل والتاريخي) قد اغتصبت الدور الممتاز الذي كانت تشغله ذات يوم أسمى صور التجربة الجمالية. وهدف دي مان هو وجود تناول هذين الافتراضين معا وقراءتهما بوصفهما عرضين (مرضيين) لأنواع الخطأ والخلط التي أصابت النظرية الجمالية بعد كانت. أما ما يجعل الفن عند هيجل «شيئا من الماضي»، فليس أنه ينتمي إلى مرحلة أقدم وغير متطورة نسبيا في تاريخ الثقافة والفكر، كما يصور لنا هيجل، بل إنه على الأصح ينتج عن المطلب المستحيل الذي يفرضه هيجل نفسه على الفن، وارتداده إلى شكل للأيديولوجية الجمالية، التي تحاول تجنب نقائض العقل النقدي. والمشروع العظيم لهيجل في هذا العمل(*17) هو «أن يضم معا، وتحت حماية الجمال سببية تاريخية مع بنية لغوية، وحدثا تجريبيا يقع في الزمن مع واقعة لغوية معينة لا علاقة لها بالظواهر» (SS، 763). ولقد كان من الممكن أن تكون هذه هي طبيعة الرمز-أرقى مظهر للعبقرية الفنية-لو استطاع هيجل بالفعل إثبات دعاواه. بيد أنه عند القراءة المتعمقة (يتكشف لنا) أن اللغة نفسها هي التي تحبط هذا المشروع، هذه اللغة التي تفسر التقييم «القبلي» للرمز على اعتبار أنه يسمو فوق كل الصيغ البلاغية الأخرى الأكثر ابتذالا كالمجاز. والفقرة التي يختم بها دي مان مقاله عن هيجل يمكن أن تعد تلخيصا إجماليا للعلاقة بين التفكيكية-وفقا لفهم دي مان لهذا المصطلح-والأيديولوجية الرومانسية عن العبقرية كما تفصح عن نفسها في خطابها عن الرمز والاستعارة. إنه يكتب قائلا: «علينا أن نختتم بقولنا إن فلسفة هيجل، كمذهبه الجمالي، هي فلسفة للتاريخ (وللجمال)، كما أنها كذلك تاريخ للفلسفة و(للجمال)-وأعمال هيجل في مجموعها تضم في الواقع نصوصا تحمل هذين العنوانين المتجانسين-هذه الفلسفة هي في الحقيقة مجاز (يعبر عن) الانفصال بين الفلسفة والتاريخ، أو هي بالنسبة لما يهمنا هنا بشكل محدد، انفصال بين الأدب و فلسفة الجمال (الاستطيقا) أو بشكل أكثر تحديدا، بين التجربة الأدبية والنظرية الأدبية.

(SS، 775).

هذا الاقتناع الراسخ هو الذي يضفي على كتابة دي مان تزمتها وصرامتها

الفريدين، ورفضها مساندة ما يعتبره إشباعات سهلة لقراءة ساذجة وغير نقدية. وأدورنو هو مثل آخر لأولئك المنظرين المحدثين، وينوه دي مان بحذره الشديد في الاستجابة للدعاوى الشمولية لفلسفة الجمال عند هيجل. ولو أردنا أن نجد مثيلا للاتجاه التفسيري (الهرمنيوطيقي) المتشكك عند دي مان وسوء ظنه بكل الأيديولوجيات الجمالية، فإن أدورنو يقدم أروع مثل[22]. والواقع أن التفكيكية شكل من أشكال الجدلية السلبية[*18]، وهي ذلك النشاط (الفكري) الذي يواصل المشروع النقدي المحايث (الباطني) أو الذاتي-التأملي الذي طوره هيجل انطلاقا من كانت، وإن كان هو الذي قلب هذا المشروع ضد رغبته (الأصلية) لصالح نقاط أو غايات نهائية مبتسرة كالرمز والعقل المطلق. وإذا كان دي مان يتابع هذه المشكلات من خلال تجلياتها النصية أو مظاهرها البلاغية، مفضلا ذلك على اتخاذ الطريق «الفلسفي لا للتفسير المفاهيمي الواثق بنفسه-فلا ينبغي الآن أن يعمي هذا أبصارنا عن الطابع الفلسفي الحقيقي الذي يسم عمله (النقدي).

والصلة المتينة بأدورنو تبرز بوضوح في تلك المناسبات النادرة في كتابات دي مان المتأخرة، عندما يبيح لنفسه أن يطلق أحكاما عامة وموجزة عن طبيعة التفكيك أو العمل الذي يؤديه. وإحدى هذه المناسبات فقرة وردت عن روسو في كتابه «مجازات القراءة» حيث يقدم هذا التقرير «المبرمج:

ولما كان التفكيك يهدف دائما إلى الكشف عن وجود تمفصلات[*19] و«تشظيات» جزئية داخل «كلات» يفترض أنها متفردة[*20]، فإن الطبيعة (في مفهوم روسو) تثبت في النهاية أنها مصطلح يقوم بتفكيك نفسه.

[....] وبعيدا عن أن تدل (كلمة الطبيعة) على أسلوب متجانس في الوجود، نجدها (في الحقيقة) تدل على عملية تفكيك تضاعف منها (محاولاتها) الخاطئة المستمرة لإعادة التشكيل في (كيان) كلي شامل. (AR، ص 249). تلخص هذه القطعة بمعنى من المعاني كل ما رأيناه حتى الآن من اهتمام دي مان بالنظرية الجمالية، ونقده لدعاوي «الكلية» أو الشمولية المبتسرة، ورغبته في تفكيك قوى الإلغاز البلاغي المكتسي بالمجازات المتميزة كالاستعارة والرمز، ذلك أنه من خلال الإهابة «بالطبيعة»-الطبيعة بوصفها المصدر والنظير المطلقين للإبداع الإنساني أو العبقرية-تحكم النظرية الجمالية قبضتها بمنتهى القوة. إن العبقرية عند كانت-إذا تذكرنا ما سبق

قوله-«لا تصف أو تبين بطريقة عملية كيف تتوصل العبقرية إلى إنتاجها، وإنما تعطي القاعدة تماما كما تفعل الطبيعة» (KS ص 418) ومرة أخرى: «إن الطبيعة لا تضع القواعد للعلم بوساطة العبقرية، ولكنها تضعها للفن، ولا تفعل ذلك إلا حين يراد له أن يكون فنا جميلا (KS،419). إن التراث المرتبط بهذه العبارات وأشباهها يمكن الاطلاع عليه في الخطاب الرومانسي بأكمله عن الفن والخيال والعبقرية وقدرة التجربة الجمالية على التوفيق والمصالحة. وقد تولد عنها (أي عن تلك العبارات الكانتية وأمثالها) على وجه الخصوص أكثر أنواع المجاز الرومانسي عنادا وإغواء، وهي الفكرة «العضوانية» عن الفن بوصفه نوعا من الطبيعة المكتسبة، و«عالما إضافيا» زالت منه كل النقائض السيئة، وحقق الخيال وحدة كاملة بين الذات والموضوع، وبين العالم الباطن والعالم الظاهر.

أما ما هو مقنع في هذه الحركة الفكرية المثالية، فهو-كما يذهب إلى ذلك دي مان-القوة الاستبدادية والعنف الكامن اللذان قد يبدو أن الخيال يؤمن مطالبه عن طريقهما. وتتضح هذه الإمكانات بصورة أكثر جلاء حين يرجع دي مان إلى شيلر وفكرة «التربية الجمالية» بوصفها نوعا من الوعد اليوتوبي، وطريقا للعبور وراء نطاق الصراعات المتباينة-وهي أعراض الفكر والحساسية المنفصمين، السائدة في الوقت الحاضر وهذا الوعد في تقدير دي مان-أميل إلى أن يكون نوعا من التهديد المستتر ورؤية للملكات على أنها موجودة «في الظاهر في حالة الحرية والرشاقة المتناغمتين، وإن كانت «في الواقع» مقهورة من قبل قوة غلابة هي قوة التشكيل الجمالي. وتظهر ملاحظات دي مان عن شيلر في سياق مقال له عن نص كلايست الرائع Uber das Marionettentheater[21*] (عن مسرح العرائس)[23] وهدفه من التقريب بين المؤلفين هو إظهار العلاقة الوثيقة بين مثل شيلر الأعلى في التربية الجمالية، ومجاز كلايست المربك عن الكمال الإنساني (جسدا وروحا) بوصفه نوعا من القدرة الآلية الشبيهة بالعرائس أو الدمى، التي تسمو فوق كل أشكال الوعي الذاتي العاجز أو الانقسام الداخلي. ويصور هذا الكمال عند كلايست وشيلر على السواء في صورة «رقص» مثالي، رقص توافق فيه كل شيء (كما يقول شيلر) ببراعة شديدة ولكن بتلقائية أيضا، إلى الحد الذي يبدو معه كل إنسان مالكا زمام نفسه دون أن يعوق أبدا طريق أي

إنسان آخر»[24]. ومرحلة التربية الجمالية المطابقة لهذا هي الموضع الذي نلمح عنده «حكمة تقع بطريقة ما وراء نطاق الإدراك ومعرفة الذات، وإن تعذر الوصول إليها إلا عن طريق العملية التي يقال إنها تجاوزتها» (RR، ص 265). وهكذا يتخذ الرقص كل صفات القوة المتعالية التي تقوم بالتأليف والتركيب، وهي قوة الرؤية الخيالية التي ينسبها هيجل وأتباعه إلى اللغة في أسمى صورها الخلاقة.

ويرى دي مان-لدواع سياسية أساسا-أن هناك أسبابا قوية للارتياب في هذا الوعد الطيب ظاهريا بانتهاء حالتنا الراهنة التي تعاني من التمزق والانقسام على الذات. والذي نخرج به من قراءة النصين المتداخلين لشيلر وكلايست، هو «شرك تربية جمالية تعمل حتما على إشاعة التشويش والاضطراب في عملية تفكيك اللغة بوساطة قوة الحرف المزود برشاقة الرقص» (RR[22*]، ص 290). ويصل إغراء الوعد بالتشكيل الجمالي إلى حد أنه لا يستطيع بسهولة أن يقهر ذلك الأسلوب الآخر الأكثر تحملا لمشاق القراءة النقدية، وهو الأسلوب الذي يتيح للغة مقاومة أي إدماج قهري أو مبتسر للقدرات. و«الحالة» التي يدعو إليها شيلر (في رسائله عن التربية الجمالية) ليست مجرد حالة عقلية أو نفسية، ولكنها مبدأ قيمة وسلطة سياسيتين، وهو مبدأ يفرض مطالبه على شكل وحدود حريتنا (RR، ص 264). ودي مان معني هنا-مثلما حدث مع قراءته لبروست-بالكشف عن حركة التجاوز التصوري تلك، حيث تسعى الاستطيقا (فلسفة الجمال)-أو شكل سائد بعينه للأيديولوجية الجمالية-للتشريع في مجالات-تقع وراء نطاق إدراكه المعرفي الخاص، وهي مجالات الأخلاق والسياسة والعقل العملي التي وجد كانت فيها مكانا «لنظائر»[*23] مستمدة من الفهم الجمالي، وإن لم يتم ذلك دائما إلا بشروط وضعها النقد الدقيق الصارم لقواها وحدودها. والذي يميز الاستطيقا الكانتية عن إساءة فهم كانت وقراءته بعد ذلك من قبل شيلر وغيره، هو تشويش الحدود التي وضعها النقد بين الفن ونظرية المعرفة والتاريخ وعلم الأخلاق. وحقيقة أن مثل هذه الأخطاء يمكن أن تترتب عليها نتائج عالمية تتعدى نطاق المجال المتخصص للتفسير، النصي.، تتمثل بوضوح كاف عن طريق الآثار الناجمة عن الميتافيزيقا المثالية الألمانية. ويقول دي مان «إن النقطة الأساسية ليست هي فشل الرقص، ولا

أن وصف شيلر الشاعري (أو الرعوي المثالي) للحرية الرشيقة على الرغم من القيود التي تقيدها، وصف شاذ عن المألوف، فالتربية الجمالية لا تفشل على الإطلاق، بل هي تنجح نجاحا هائلا إلى حد أنها تغطي على العنف الذي يجعلها ممكنة».

(RR، ص 289)

وتفكيك أيديولوجية العبقرية معناه أن نرى كيف نفذت مثل هذه الأفكار إلى مجالات أخرى يمكن أن تكون أكثر خطورة. إنه يكشف عن الطاقة المختزنة في اشتقاق الكلمة نفسها، أي عن علاقتها بالروح الحارس genius loci الذي يحمي الموطن والمنشأ، ويمكن بكل سهولة أن يترجم إلى أشكال من النزعات القومية الغيبية. والواقع أنه كان هناك أناس مثل هردر، لم يجدوا صعوبة في مراجعة أفكار كنت، لكي يضفوا عليها جاذبية قومية ورومانسية مخالفة تماما لطبيعتها التنويرية. وفي كتاب «البلاغة والزمانية» يشير دي مان إلى الجدل الذي دخل فيه هردر مع هامان عن علم تفسير النصوص (الهيرمنيوطيقا) وأصل اللغة، وهو الجدل الذي طرحت فيه نقاط الخلاف الرئيسية من أساليب الفهم الرمزية والمجازية. وتسير رغبة هردر في تحويل اللغة إلى نوع من الأنطولوجيا الغامضة للروح القومية، جنبا إلى جنب مع الانحراف عن صرامة النقد الكانتي للمعرفة. ويواجه هذا الاتجاه «مقاومة من هامان تظهر مدى تعقيد المناخ الثقافي الذي سيدور فيه الجدل حول «الرمز والمجازية» (B1،189). وأيديولوجية العبقرية هي في الحقيقة جزء مهم من هذا الدافع الروماني لتطبيع الفن واللغة في إطار منشئها ومصيرها القومي الأصلي. وربما يظهر كانت نفسه مشجعا لهذه القراءة عندما يلاحظ أن فكرة العبقرية قد تكون مشتقة من «ذلك الروح الخاص، الهادي والحارس، الذي يوهب للإنسان عند مولده، وتنبثق هذه الأفكار بإيحاء منه» (KS، ص 419). ولكن هذا (النص لا يعبر عن نمط تفكير كانت، وهو يتعارض بصورة واضحة مع مبادئ العقل النقدي الأساسية عنده. وقدرة الجمالي على فرض مثل هذا التأثير الصوفي الغامض على «ملكات» الفكر المستنير، تمثل موضوعا أساسيا يشغل دي مان باستمرار في كتاباته في العقد الأخير من حياته. وهو ينبهنا إلى أننا نخطئ خطأ كبيرا لو تعاملنا مع هذه الأمور على أساس أنها مشكلات هامشية أو مسرفة في

التخصص، ولا تهم إلا قلة قليلة من الفلاسفة أو منظري الأدب، الذين يعدون على أصابع اليدين. «فالقوة السياسية للجمالي، ومدى تأثيره في الواقع، ينتقلان بالضرورة عبر مظاهره التعليمية (RR، ص 273). وليس من المستغرب في ضوء هذه المزاعم، أن تواجه أعمال دي مان بالعداوة الشديدة والمقاومة على أوسع نطاق.

الهوامش

(*) هذان الحرفان يشيران إلى عمل بعنوان «الإشارة والرمز» لدي مان-راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*1) الإشارة بوجه عام إلى محاولة المثالية الألمانية-ومثالية هيجل بوجه خاص-تجاوز الحدود والثنائيات والنقائض التي خلفتها فلسفة كانت عن طريق الوحدة الكلية الشاملة للروح المطلق أوالروح الموضوعي إلخ. والعبارة هنا تشير بإيجاز شديد إلى الثنائية الكانتية في مجال معرفتنا لعالم الظواهر، إذ لا تتم المعرفة بمعناها الدقيق داخل، هذا العالم إلا إذا تم التوحيد بين الحدوس (العيانات أو الإدراكات) الحسية التي نستقبلها بطريقة تلقائية من خلال ملكة الحساسية، وبين المفاهيم (التصورات أو المقولات) الكامنة في ملكة الفهم والتي تعد بمنزلة القوالب أو الإطارات الذهنية التي توضع فيها تلك الحدوس (المراجع).

(*2) هو جاك ماري إميل لاكان (1901-1981) أحد رواد البنيوية (أو بالأحرى البنائية) في مجال التحليل النفسي. انطلق من فرويد وحاول أن ينظر بنية التحليل النفسي المتزامن الذي أعطاه الصدارة أو الأولوية على التحليل المتعاقب في الزمن، وأن يحدد بنية اللاشعور على أساس أو طبقا لنموذج بنية اللغة بالمعنى الذي فهمها به فرويد وعبارته الشهيرة التي تتسم بالمفارقة هي: أنا أفكر، بمجرد ألا أوجد... ومعناها أن الإنسان، كما عرفناها حتى الآن، هو لا... من أهم مؤلفاته «الذهان البارانويي (أي الخاص بجنون العظمة) في علاقاته بالشخصية، 1932-1967، وكتابات (1966) وحلقة البحث (السيمنار) للاكان 1975 (المراجع).

(*3) انظر-إذا شئت-مقالا للمراجع عن الشاعر العاطفي والشاعر الساذج في كتاب البلد البعيد، القاهرة، دار الكاتب العربي 1967 وفيه عرض لمسألة الطبع والصنعة في شخصية وشعر كل من جوته وشيلر على الترتيب

(*4) يشير هذان الحرفان إلى كتاب لدي مان اسمه «العمى والبصيرة»-راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*5) الهيرمنيوطيقا (من الفعل اليوناني «هيرمينويو» أي يفسر أو يترجم. والكلمة هيرمنيوتيكية-تيخنيه (أي فن تفسير النصوص)، تدل من ناحية على التأمل الفلسفي في أسس وشروط وبنية الفهم، ومن ناحية أخرى على تطبيق المنهج لفهم النصوص وتفسيرها تفسيرا صحيحا، بدأت على أقل تقدير مع القرنين 17 , 18 بداية لاهوتية كنظرية لتأويل أو تفسير نصوص الكتاب المقدس، وتطورت مع المدرسة التاريخية في القرن 19، وبخاصة مع (أشلاير ماخر) فصارت نظرية متكاملة لفهم النصوص المكتوبة والمنطوقة، بحيث جمعت بين التعاطف مع مؤلف النص ومحاولة تخمين قصده، وبين الفهم الكلي والمقارن لأبعاد النص وآفاقه وسياقاته التاريخية والمعنوية بتطبيق الأساليب اللغوية والتاريخية، ثم أصبحت في نهاية هذا القرن هي مشكلة فهم العلوم التاريخية (كما عند درويزن) وعلوم الروح أو علوم الإنسان (دلتاي) وعلوم الحضارة (ركرت) وتأسيس منهجها القائم على الفهم-أو بالأحرى التفهم-تمييزا لها عن العلوم الطبيعية التي يقوم منهجها على التفسير العليّ أو السببي-ومع هيدجر-بدءا بكتابه الشهير الوجود والزمان، وحتى كتاباته المتأخرة عن اللغة

وتفسيراته للعديد من النصوص الفلسفية والشعرية أصبحت الهيرمنيوطيقا هي أسلوب وجود الإنسان والمنهج الذي طبقه لتحديد مقوماته لتفسير النصوص لقراءة «لغة الوجود» وسماع «صوته» كما يتجليان فيها، وواصل تلميذه «جادامر» تعميق المشكلة وتعميمها فأكد تاريخية أفق الفهم و«انصهار» أفق (القارئ أو المفسر أو المترجم.. إلخ) المحمل بتراثه التاريخي الخاص، مع أفق النص أو المضمون أو الحدث التاريخي الذي يلتقي به في عملية الفهم والتفسير (التاريخي-الذاتي-الكلي) التي تسير دائما في «دائرة هيرمنيوطيقية» تتحرك حركة متصلة من الفهم المسبق للنصر أو الموضوع إلى هذا النص أو الموضوع المعين، والسياقات الكلية التي تضفي عليه آفاق المعنى المختلفة والتي يدخل أفق المفسر نفسه في حوار وتواصل مستمر معها أو بالأولى مع معانيها التاريخية الدائبة التغير والتحول-هذا وما زالت الهيرمنيوطيقا عند أهم ممثليها (مثل جادامر وبيتي وديكير وإيفانستون وغيرهم) تحاول تحديد قواعد ومناهج الفهم والتفسير الصحيحين في المجالات البحثية والعلمية المتنوعة (كالتاريخ والقانون والدين والفن و النقد الأدبي قبل كل شيء) تحاول أن تكون فلسفة متكاملة (المراجع).

(*6) جون دون (1573- 1631) شاعر إنجليزي ورجل دين (المترجم)

(*7) هانز جورث جادامر، فيلسوف ألماني من مواليد سنة 1900 في ماربورج وأستاذ الفلسفة في جامعة هايدلبرج منذ سنة 1949، اشتهر-بفلسفته «الهيرمنيوطيقية» ودراساته عن الفلسفة اليونانية وعن هيجل وفلسفة الظاهرات (الفبنومينولوجيا). ومن أهم مؤلفاته المنهج والحقيقة 1960، الجدل والأخلاق عند أفلاطون 1968، جدل هيجل (1971) من أنا ومن أنت؟ 1973، العقل في عصر العلم 1976، ميراث هيجل 1979 وغيرها،-انظر الهامش السابق (المراجع).

(*8) يشير هذان الحرفان إلى بحث لدي مان عنوانه «مقاومة النظرية» راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*9) ماثيو أرنولد (1822- 1880) شاعر وناقد إنجليزي شهير-له عدة مجموعات شعرية ومقالات نقدية في التعليم والحضارة واللاهوت والنقد الأدبي بوجه خاص. توقف تقريبا عن قول الشعر في الخامسة والأربعين من عمره، وبعد تعيينه لعدة سنوات في منصب أستاذ الشعر في أكسفورد، ولكن شخصيته كناقد جاد للحياة والمجتمع والأدب تطغى على كل مؤلفاته، وتعبر عن الروح العامة في أواخر القرن وأواخر الحركة الرومانسية. أثر في مدرسة الديوان (العقاد والمازني وشكري) في نظرتها للتعبير الأدبي (المراجع).

(*10) الأول هو مارتن هيدجر فيلسوف ألماني ولد عام 1889 ومات سنة 1976، والثاني هو جون بول سارتر الفيلسوف الفرنسي الوجودي المشهور ولد عام 1905 ومات سنة 1980 وهو أيضا روائي وكاتب مسرحي (المترجم).

(*11) يرمز هذان الحرفان إلى كتاب «صور المجاز في القراءة» لبول دي مان. راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*12) أي في أول كتب النقدية الثلاثة، وهو كتابه «نقد العقل الخالص» (الطبعة الأولى ! 178 والثانية 1787) الذي يعد أهم كتاب على الإطلاق في نظرية المعرفة في الفلسفة الحديثة (المراجع).

(*13) يشير هذان الحرفان إلى كتاب «مختارات من كانت» الذي قام بتحريره تيودور جرين-راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*14) يقترح الدكتور زكي نجيب محمود ترجمة كلمة «الترسندنتالية» بكلمة «الأصلانية» أي التعمق إلى الأصول، راجع الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد كامل وآخرين، ومراجعة

الدكتور زكي نجيب محمود، مشروع الألف كتاب (القاهرة، 1963) ص 248، بينما يترجمها الدكتور مجدي وهبة في (معجم مصطلحات الأدب) خطأ بالتعالي (أو الترانسدنس الذي توصف به الحقائق المتجاوزة للفهم ولعالم الظواهر)، ولعل ترجمة هذا المصطلح العسير بالأولاني أو بالأحرى الشارطي (أي الذي يعبر عن مجموعة الشروط والمبادئ القبلية الضرورية التي لا تقوم دونها أي معرفة دقيقة ووثيقة بعالم الظواهر الذي نعيش فيه، وهي المفاهيم أو المقولات) ربما كانت هذه الترجمة التي ترجع للدكتور عثمان أمين هي الأوفق والأقرب لمعنى «الترنسندنتالي» كما يفهمه كانت (المترجم والمراجع).

(*15) وردت هذه العبارة باللاتينية في الأصل على النحو التالي: « de gustibus, non est disputandum

(*16) من أعمال مارسل بروست (المترجم).

(*17) المقصود هو كتاب هيجل المشهور عن الاستطيقا، وقد كتب عنه صاحب هذا البحث مقالا بعنوان «العلامة والرمز في استطيقا هيجل»، مجلة البحث النقدي، المجلد الثامن، 1982 ويرمز له هنا بالحرفين SS. انظر الهوامش في آخر هذا الكتاب (المراجع).

(*18) يشير هذا التعبير ضمنا إلى كتاب مشهور لتيودور فيزنجروند أدورنو، وهو أحد أقطاب «مدرسة فرانكفورت» ونظريتها النقدية الجدلية الاجتماعية التي «فككت»-قبل ظهور التفكيكة في النقد الأدبي المعاصر بكثير-عددا كبيرا من المفاهيم والقيم السائدة في المجتمعات الصناعية الحديثة، ومن أشهرها مفهوم «التنوير» الذي نقده أدورنو مع زميله هوكيمر وبينا كيف انتكس وارتد على نفسه. ابتداء من «أوديسيوس» الهوميري وحتى زحف الأيديولوجيات الشمولية اللاإنسانية كالنازية. انظر التمهيد النقدي لهذه المدرسة ونظريتها في كتاب المراجع عن النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، الكويت، حوليات كلية الآداب، الحولية رقم 13 (المراجع).

(*19) التمفصل articuIation يعنى الارتباط بمفاصل أو نحرها، راجع المعجم الوسيط (المترجم).

(*20) monadic totalities أي أنظمة كلية وشمولية تزعم لنفسها الوحدة والتفرد اللذين تتصف بهما المونادات أي وحدات الطاقة الحية المتفردة أو الذرات الروحية، وهو مصطلح طوره جوردانو برونو في عصر النهضة ثم ليبنتز في الفلسفة الحديثة عن الذرية اليونانية القديمة لديموقريطس وأتباعه الماديين (وبخاصة أبيقور ولوكريبس) (المراجع).

(*21) هينريش فون كلايست (1777-1811 مات منتحرا بالقرب من برلين) من أهم كتاب المسرح (والمأساة بوجه خاص بجانب ملهاته النادرة بعنوان الجرة المكسورة) والقصاصين والشعراء في الفترة الواقعة بين الكلاسية والرومانسية. عبر تعبيرا رائعا مؤثرا عن فاجعة الذاتية المطلقة الممزقة التي تتحطم آمالها ومشاعرها على صخرة الواقع، محاولا عبور الهوة الفاصلة بين الفكرة والواقع وبين الفرد والقدر، وتعد مقالته العميقة عن مسرح العرائس، محاولة يائسة ورائعة منه في البحث عن التوازن أو المصالحة بينهما في كمال كلي متعال (المراجع).

(*22) يشير هذان الحرفان إلى كتاب لبول دي مان غوانه «بلاغة الرومانسية». راجع الملاحظات الخاصة بهذا البحث (المترجم).

(*23) أوضح كانت ما يقصده «بنظائر analogies التجربة في فصل عسر من فصول كتابه النقدي الأكبر الذي سبقت الإشارة إليه (نقد العقل، الخالص) وبين بتفاصيل مرهقة كيف تتلاءم الحدوس (أو الإدراكات الحسية) مع مقولة محددة بتدخل المخيلة التي توفق بين الحدس والمخيلة، من خلال هذه النظائر. انظر بالتفصيل كتاب المرحوم الدكتور محمود زيدان عن فلسفة كانت النظرية، أو كتاب المرحوم الدكتور زكريا إبراهيم عن كانت أو الفلسفة النقدية (المراجع).

٩ ما العبقرية الموسيقية؟

ولفرد ميلرز

إن أساس مملكة الله هو «نعم» خالصة، بوصفها (تمثل) قوى العالم القابل للانفصال. وأساس غضب الله هو «لا» خالصة، ومنها تنشأ كل الأكاذيب [....] وفي هذه المسألة التي تتعلق بحب الله وغضبه يمكن إدراك نوعين من النار. أولاهما هي نار الحب، حيث لا يوجد سوى الضوء، وهذا هو الذي يسمى بحب الله أو الوحدة التي يمكن إدراكها بالعقل. وثانيتهما هي نار الغضب التي تستمد من إمكان استقبال الإرادة المنبثقة، التي تتجلى من خلالها نار الحب. ونار الغضب هذه هي مبدأ الطبيعة السرمدية، ومركز حياتها الباطنة يسمى ظلاما وألما سرمديين، ومع ذلك فإن النارين لا تشكلان سوى مبدأ واحد.

يعقوب بيمه(*)، مسائل ثيو صوفية (1624)

عند مناقشة موضوع العبقرية، يتبين من طبيعة الموضوع الزلقة، أنه لا يتيسر للمرء أن يتوقع معرفة ما يتحدث عنه امرؤ آخر، والجذر اللاتيني للكلمة هو genere بمعنى يولِّد، ينجب، يخلق، والجني الخرافي (في حكاية) المصباح، لو استطاع إنسان استدعاءه لنشر ضوءا، وحقق «بطريقة لا يمكن تفسيرها»، وفي ومضة تخطف البصر، أغلى

الأحلام وأشد الرغبات جموحا، وأعظم الآمال المنطوية على المخاطر. وفعل التوليد سحر، لأن الخلق وهو مصدر الحياة، هو السر المطلق. ولقد حول الإغريق القدماء هذا إلى أسطورة عن أورفيوس، الذي ربما كان يوما ما إنسانا حقيقيا-كاهنا شامانيا لثراقيا[*1]-واكتسب بوصفه شاعرا ومؤلفا موسيقيا وعازف قيثارة وضعا أسطوريا، وأخذ بذلك يتحدى الآلهة بل الموت ذاته.

وتوجد في الأسطورة إمكانيتان متعارضتان وإن كانت كل منهما تكمل الأخرى: فقد يصبح الإنسان «أداة» يمكن عن طريقها أو طريقه أن تتجسد الروح المقدسة، وقد يطمح الإنسان نفسه إلى مرتبة الألوهية مادام الفنان بحكم طبيعته صانعا ومبدعا شبيها بالإله الخالق. ولقد انحاز الإغريق القدامى-رغم وعيهم بالأخطار الكامنة في هذا-بوجه عام إلى جانب الخيار الثاني، واضعين بذلك الأساس للمذهب الإنساني الأوروبي. بيد أن أوروبا المسيحية تراجعت مذعورة عن مثل هذه الجرأة المروعة. ولقد تمتعت امرأة مدهشة ورائعة هي الأم هلدجارد من بينجن-المولودة عام 1098 بمقاطعة راينهسن، والمشهورة دوليا بحلول منتصف القرن الثاني عشر بوصفها باحثة طبيعية وشاعرة، وكاتبة مسرح، ومؤلفة موسيقى وأيضا كقديسة ملهمة-تمتعت بمواهب ومهارات تبدو لنا شاهدة على العبقرية، لأننا لا نستطيع تعليلها تعليلا عقليا، و مع ذلك فإنها هي نفسها لم تعط أهمية لهذه المواهب والمهارات، بل قالت إنها «ريشة تحملها أنفاس الرب»[1]. وشبيه بذلك في القرن التالي الونسو العاشر ملك ليون وكاستيل، الذي تألقت موهبته كشاعر ومؤلف موسيقى وربما كفلكي ورياضي، كما تألقت في تأليف أو جمع أغانيه cantiga-وهي ترانيم إلى العذراء مريم في وضعها المتوازن بين الله والعالم، والرجل والمرأة، والروح والجسد-هذا الملك صور نفسه، في المخطوطات المشرقة بهاء وجمالا في صورة أورفيوس الذي اتخذ هيئة الملك داود وهو يترنم بالمزاميز ويدندن على قيثارة. وهو بصورته هذه لم يكن إنسانا طامحا في الألوهية، بل مخلوقا ينشد أن يعود عودة أبدية إلى خالقه. وفي أواخر العصور الوسطى وبواكير عصر النهضة كان من الصعب ابتداء على مؤلفي موسيقى الكنيسة متعددة الأنغام أن يعتبروا أنفسهم مبدعين متفردين، دع عنك أن يعتبروا أنفسهم عباقرة. لقد انخرطوا بدلا

عن ذلك في استيحاء واستكشاف وتحديد «قوانين» الكون كما كان يفعل الفلكيون والرياضيون الذين لم يتدرب الموسيقيون في الغالب على مهاراتهم.

ومع عصر النهضة اتجهت أوروبا مرة أخرى إلى المثل الأعلى اليوناني. والواقع أن عصر النهضة كان ميلادا جديدا، ويرجع ذلك أساسا إلى أن قيمه تدين للعصور الكلاسية القديمة بقدر ما تدين للمسيحية. وعند الحد الفاصل، في عام 1607، يأتي أورفيوس مونتفير دي[*2] الذي يسعى في لحنه الجليل «Possento spirto» نحو الإنسانية وينجح في بلوغها. وعن طريق عبقريته كشاعر ومغن وعازف قيثارة، يسعى كذلك أوفيوس مونتفيردي في لحنه الجليل «Possento spirto» إلى استدعاء قوى الظلام ثم ينتصر عليها باستخدام كل الوسائل الحسية البارعة التي كان إنسان عصر النهضة قادرا عليها، فيطلق من حنجرته تنويعات صوتية مذهلة في براعتها، تضاعف منها أو تردد أصداءها كمان مبهجة للحواس وأبواق مفرقعة، مدعومة بوفرة من الآلات المصاحبة التي تشمل بطبيعة الحال الآلات الوترية. غير أن انتصارات أورفيوس على الموت بعد استنقاذ أويريدس المتوفاة بسحر موسيقاه، لم يكن إلا انتصارا ظاهريا. وفي هذا تقدير لشجاعة الإنسان البطولية التي لا تستطيع أن تلغي حقيقة اختلاف الإنسان عن الله بحكم كونه عرضة للزلل والفناء. وتتحقق النهاية السعيدة فقط على مستوى التمني. حين ينجز أبوللو إله الشمس عملية تحول جوهرية لأورفيوس الموقر، الذي يطل من عليائه إلى أسفل وإلى الخلف ويرى أويريدس المتوفاة الآن مرتين، بعد أن صارت فاتنة، والصورة بطبيعتها وهم.

وربما تصور مونتفيردي أن بطله أورفيوس عبقري على غرار نموذجه اليوناني الأصلي، ولكنه عرف أيضا أن أويريدس كانت تسمى الحكيمة لأنها تحاشت غطرسة زوجها وادعاءه الألوهية. وقد علق مونتفيردي على بطله أورفيوس في رسالة شهيرة كتبها في عام 1616 بأنه أثار مشاعر الناس لأقصى حد، لأنه «ببساطة» كان رجلا، كما كانت بطلته أريادني[*3] امرأة[2]. لكننا قد نشك في أنه تقمص الكائنات التي أبدعها، لأنه ظل يعتبر نفسه مجرد «آلة» أو أداة قد يتجلى الإبداع من خلالها، وبعد ذلك فقط، في عصر الباروك[*4] المزدهر، أصبح غرور الإنسان وجرأته قويين أو متهورين بدرجة تكفي للتحلل من الميتافيزيقا ومن الوعد بالسعادة

السماوية. وقصائد درايدن الاحتفالية الموجهة إلى القديسة سيسليا راعية الموسيقى، وتلحين هاندل[*5] لها-فضلا عن أوبرا الباروك الأوراتوريو بوجه عام-تعادل قوة العبقرية بالاكتمال المادي بل بالاكتمال الجنسي، فلو استطعنا الإيمان بدرجة كافية بما نحن مسيطرون عليه ماديا، فإن ذلك قد يكفي. وفي ذلك الوقت كان باخ وحده استثناء من هذا، مثلما هو استثناء لأشياء أخرى كثيرة. ذلك أنه بوصفه مؤلفا موسيقيا لاهوتيا بل صوفيا، بقدر ما هو إنساني النزعة، أعاد وضع الصياغة المسيحية لحكاية أورفيوس بأن جعل قوة العبقرية مساوية لانبلاج النهار في السماء، فلو عرفنا كيف نتيح له زيارتنا لفعل. لكن باخ كان ينتمي إلى زمن آخر كما كان أيضا، بالمعنى السطحي للكلمة، ميالا لاستخدام الأساليب العتيقة المهجورة. وبينما تطور المذهب الإنساني من الأوتوقراطية الواثقة المنغلقة على نفسها إلى ما نسميه الآن بالديمقراطية، لم تعد القوة مسألة إلهام (قد يكون دينيا)، بقدر ما أصبحت نتيجة للتنوير العقلي لعامة الناس بصورة أساسية-لتوم وديك وهاري وحتى بالنسبة لكل جين ولكل جون. وتشيد صياغة جلوك[*6] لحكاية أورفيوس في عام 1762 بصمود الإنسان الذي تخلص الآن من كل عقاب ميتافيزيقي. ولقد صار من الممكن في تلك الأيام تخيل نهاية سعيدة، والدليل على هذا أن كلا من أورفيوس وأويريدس لم ينتبهما الخوف من مواجهة حقيقة الموت التي لا علاج لها-وحاولا حل صراعهما الداخلي بأساليب فنية اتجهت نحو شكل السوناتا الديمقراطي-لقد أصبح في إمكانها أن ترجع إلى هذا العالم، وأن يتوافق زواجها مع تأسيس النظام الاجتماعي الجديد المستنير. أما أن تلك اليوتوبيا هي في الواقع خدعة-فحتى الملوك والملكات والرؤساء وزوجاتهم يتحتم أن يهرموا ويموتوا-فذلك شيء يمكن تجاهله مؤقتا، حيث إن الصالح العام مقدم على المصير الشخصي.

ورغم أن العبقرية لم يكن لها مجال كبير في المستويات التعليمية العليا لعصر التنوير، فربما تكون قد أثبتت أهميتها الشديدة بالنسبة لحياة أسست على المبدأ الديمقراطي، وهذا هو الذي يشهد به أعظم «عبقريين» في التاريخ الأوروبي. ففي عام, نجد أوبرا موتسارت الماسونية «الناي السحري»، تعيد الحياة لنزعة جلود التنويرية مع مدها بأبعاد ميتافيزيقية، كما فعلت العقائد الماسونية بالقوة. وتعالج أوبرا الناي السحري لموتسارت، مثلها في

ذلك مثل أوبرا أورفيوس لجلوك، محاولة واختبارا، ولكن ما يجري الآن اختباره ليس مجرد قدرة الإنسان على تحمل وتخيل الاكتمال المادي والأخلاقي التي أقرها المجتمع، بل قدرة النفس الفردية أيضا-العقل والقلب-على استعادة الكمال الذي يتوقف عليه الإنجاز الخاص (والعام في النهاية). والأمر الذي له دلالته أن المرأة عند موتسارت لها دور أساسي في العملية الإصلاحية، بينما لم تكن كذلك بالنسبة لمونتفيردي.

ولقد آمن كل الناس، ومازالوا على إيمانهم بأن موتسارت[*7] طفل عبقري، بل هو مثال للعبقري الذي لابد أن تكون مواهبه فوق مواهب البشر، لأن كل شيء في فنه يبدو كأنه يتم «في غمضة». والقصة المألوفة عن الطفل موتسارت الذي دون النوتة الموسيقية الكاملة للمزمور الخمسين من مقام الأليجرو[*8]، بعد الاستماع إليها مرة واحدة-ربما لا تكون أكثر من عمل خارق للذاكرة السمعية بالنسبة لنا. ومع ذلك فهل يمكن أن تكون مجرد مسألة عقل وأذن يعملان عملا عقلانيا دون إتقان؟ ألا يجب أن تكون أيضا تجربة لحظية وحسية، مثلها في ذلك مثل انفجار نغمة مفاجئة من بوق (كانت تصيب الطفل موتسارت بالإغماء)، أو شذا الوردة أو التربيت الرقيق لكف قطة؟ وعندما شبه موتسارت في عصره بالملاك لم يكن ذلك لأنه كان مشغولا بالنعمة (السماوية) الفائقة للطبيعة-فهو بالتأكيد لم يعرف نفسه أنه مشغول بشيء من هذا-بل الأصح أن السبب في ذلك هو أن إنسانيته قد تحققت بصورة كاملة في الأصوات التي ابتدعها أو استدعاها ونفخ فيها الحياة. ويشبه الكمال والإتقان التقني الخارق للمقطوعة الخفيفة[*9] للثلاثي الوتري رقم 563 في كتالوج كوشل، يشبه في لحظيته الكمال الذي نلمسه في حل مسألة رياضية أو في عبقرية طفل لاعب للشطرنج، وإن كانت تختلف عنها في أن لحظاتها التي تقع خارج الزمن تشمل ذرى وأعماق سعادة الإنسان وعذابه. إن كماله ملك له، وهو كذلك كمال إنسانيا التي تحررت من التغير والنقص. وليس من قبيل المصادفة أن يتأرجح موتسارت بين «الكلاسية» و«الرومانسية»، فعقله المعجز من الناحية الموسيقية يعمل بطريقة حدسية مثل الطفل الحكيم والبدائي النبيل عند روسو. والواقع أن الخيال والعقل والبراءة والتجربة تتفاعل عنده وتتعاون تماما كما قال عنها بليك معاصر موتسارت.

وهذا هو السبب في أن القول المأثور المبتذل، بأن عشرة في المائة من العبقرية إلهام، وتسعين في المائة منها جهد-يتضمن قدرا من الحقيقة. وربما تمثل موتسارت-ولم يكتف بأن يجمع-مؤلفاته في ومضة خاطفة، شديدة الحرص على أدق التفاصيل، ولكن حتى ذلك الجهد الشاق، حتى الصراع العنيف داخل نفسه، الذي جعل هذا ممكنا، كان رائعا. وقد اعترف هو نفسه بذلك فيما قاله عن مجموعة الرباعيات الوترية التي أهداها إلى هايدن(*10)(3). والشيء نفسه يصدق على بيتهوفن بدرجة أوضح، فمخطوطات مدوناته الموسيقية على العكس من جهود موتسارت المتسمة في وضوح بالبكارة أو بعدم وجود أي أثر للجهد، تكشف عن عذاب باطني يظهر في عمليات الشطب الوحشية والتعديلات الغاضبة المهتاجة والتصويبات المسعورة.

ولقد رأى جوته-وهو أعظم شعراء العصر كما كان بيتهوفن(*11) في أبرز مؤلفيه الموسيقيين-أن قوانين الطبيعة وقوانين النفس البشرية متصلة اتصالا وثيقا، إن لم تكن متطابقة. ومثل هذه النظرة «المورفولوجية» عن النمو البشري والإبداع الفني، والتي بمقتضاها يعمل كلاهما في منحنيات عضوية كاللولب أو يتفتح ويزدهر كالنبات، هذه النظرة ستبدو ظاهرة في الأسلوب الذي كان يعمل به بيتهوفن، وتشهد بذلك اسكتشاته وتعليقاته المسجلة. وقد كتب إلى الكونت برونشفيك عام 1814 يقول «إن عالمي في الهواء، فكما تدوم الريح كثيرا، كذلك تدوم الأصوات، وكذلك أيضا تدوم في نفسي». إن أفكاره الموسيقية يمكن أن تنتزع من الأثير، (وتلتقط) في الغابات وفي سكون الليل، وهي لا تتيح له الراحة، لأنها أصوات «تهدر وتحتدم عندما تتحول إلى نغمات موسيقية، إلى أن تتمثل أمامي أخيرا في صورة مدونات (نوتات)»(4). ولو نظرنا في قطعة منها كذلك اللحن الختامي الذي وضعه للحركة الأولى للمقطوعة الثالثة من آخر سوناتا كحبها للبيانو (العمل 111)، فيمكننا أن نقول إن بيتهوفن، رغم أنه لم يكن ليستطيع إنجاز ذلك التحول السحري للعاصفة إلى موسيقى إلا من خلال الصراع المحتدم داخل نفسه، فإن ما تولد في الموسيقى شيء آخر مختلف، وأعظم من العقل المبدع. إنها «المعرفة المطلقة للمطلق قي حقيقته المطلقة» لهيجل، مستقلة عن أي شيء حدث لبيتهوفن، وإن لم تتبد بشكل مسموع إلا من خلاله. وليست أزمة

بيتهوفن الشخصية هي التي تؤجج «عقله بالدهشة والرهبة» بل ما أسماه هوبكنز[*12] «حركة المعنى» في سوناتته النبيلة التي أهداها إلى هنري بورسيل. وفي بعض الفواصل الموسيقية من ذلك المقطع الختامي، نجد أن الحركة الموسيقية هي «الحرية في التطلع للمستقبل، والضرورة في الرجوع إلى الماضي»، وذلك حسب تعبير تسوكر كاندل في كتابه العظيم «الصوت والرمز»[5].

والحساسية الموسيقية، وفقا لما يذهب إليه تسوكر كاندل، ليست موهبة فردية، ولكنها إحدى خصائص الإنسان الأساسية. فالإنسان في الموسيقى لا يقدم تعبيرا عن شيء ما (مشاعره)، ولا يبني بناءات أو تركيبات مستقلة. إنه يبدع نفسه. وفي الموسيقى يتحقق القانون الذي يعرف به المرء أن نفسه حية في أنقى صورة. ولا شك في أن بعض الحيوات «أفضل من غيرها، لأن فيها من النفس المبدعة قدرا أكبر، ولم يحز إنسان قط قدرا أكبر من النفس من بيتهوفن، ولا أظهر إنسان قدرا أكبر من الفكر في عملية إبداعها. وسواء أكان رأي تسوكر كاندل صالحا أم غير صالح للتعبير بوجه عام عن طبيعة الموسيقى، فإنه ملائم ملاءمة دقيقة لعبقرية بيتهوفن. ورغم أن هذا المؤلف الموسيقي لم ينظر لفكرة الموسيقى، ولم يكن في حاجة إلى ذلك، فقد مرح ببعض التصريحات التي تؤيد هذا الرأي.

ومن أهم (هذه التصريحات) ذلك الحديث الطويل الذي سجلته بتينا برنتانو عام 1810، وهي سيدة شابة رومانسية تعتبر عادة مصدرا غير جدير بالثقة، وذلك لأنها كانت صاحبة صالون أدبي تتردد عليه كبار الشخصيات، كما كانت ذات خيال غزير الشطحات. ومع ذلك فيبدو أن النص الذي نقتبسه هنا فيه قدر من الصدق، ولابد أنه-كما يلاحظ ثاير[*13] Thayer-قد ضم بعضه إلى بعض من ملاحظات دونتها في ذلك الوقت. يقول بيتهوفن وفقا لما سجلته بتينا:

«تمنحنا الموسيقى مشاعر (الأمل) والتوقع، وتوحي إلينا بمعارف سماوية. والجزء الذي يدركه العقل منها عن طريق الحواس، هو تجسيد للمعرفة العقلية. ورغم أن العقل يحيا عليها كما نحيا على الهواء، فهي شيء مختلف نعجز عن إدراكه عقليا. ومع ذلك، فكما تزودت النفس بغذاء الموسيقى، ازداد استعداد العقل للتعاطف السعيد معها. غير أن القلة هي التي تتمكن

من بلوغ هذه الدرجة، فكما يتزوج الآلاف من أجل الحب دون أن يتجلى الحب قط لهذه الآلاف، رغم أنهم جميعا يمارسون فن الحب فإن الآلاف يتعاملون مع الموسيقى دون أن تتجلى لهم. [....] إن كل ابتكار حقيقي هو تقدم أخلاقي. والخضوع لهذه القوانين الغامضة بحيث يتم عن طريقها ترويض عقل الإنسان وهدايته حتى تتدفق تجليات الفن هذه، هو المبدأ القويم للفن. والذوبان في تجلياتها هو تكريس منا للقوة الإلهية المقدسة التي تمارس تأثيرها في هدوء في ثورة العناصر الشرسة، وبذلك تضفي على الخيال أقصى قدراته على الفاعلية. ولهذا فإن الفن يمثل دائما القوة المقدسة، والعلاقة التي تربط الناس بالفن هي الدين، فما نحصل عليه من خلال الفن يأتي من الله، كما أنه إلهام سماوي يحدد هدفا للملكات والقدرات البشرية، وهو هدف نستطيع أن نبلغه»[6].

وهكذا تدمج رواية بيتهوفن قطبي التناقض في العبقرية الأورفيوسية التي تهبط من عل، ولكنها قد لا تتجسد إلا في صورة بشرية. ثم يستطرد في ملاحظاته المهمة فيعترف:

«بأننا لا نعرف ما الذي يمنحنا المعرفة. فالبذرة المغلفة بإحكام تحتاج إلى التربة الرطبة المشحونة بالكهرباء الدافئة كي تتبرعم، وتفكر، وتعبر عن نفسها. والموسيقى هي التربة المشحونة بالكهرباء التي تحيا فيها الروح، وتفكر، وتبتكر. والفلسفة تنطلق من روح الموسيقى المكهربة وحاجتها الشديدة إلى تأسيس كل شيء على مبدأ واحد تلبيها الموسيقى. ورغم أن الروح لا سلطان لها على ما تبدعه من خلال الموسيقى، فهي مع ذلك تفرح بعملية الإبداع. بهذا يكون كل إنتاج أصيل في الفن إنتاجا مستقلا وأكثر قوة من الفنان ذاته، ويرتد إلى القوة الإلهية حين يتم إنجازه، ولا يرتبط بالناس إلا بقدر ما يشهد على القوة المقدسة التي يكونون هم الوسيط (الذي تتجلى من خلالهم). والموسيقى تربط الروح بالتناغم. وكما أن الفكرة المعزولة تشعر بأنها مرتبطة بكل الأشياء التي تتصل بالعقل، فكل فكرة في الموسيقى ترتبط كذلك ارتباطا حميما وبصورة لا تتجزأ بالتناغم الشامل بأكمله، و هو (الحقيقة الكلية) الواحدة. إن كل ما هو مشحون بالكهرباء يحفز العقل للإبداع المتدفق الجياش، وأنا مكهرب بالفطرة»[7].

في هذه الفقرة الرائعة يخاطر بيتهوفن بتجاوز عملية الديالكتيك (الجدل)

الهيجلي، وتخطي تصور جوته للشكل «المورفولوجي»، وهو إذ يمد الاستعارة إلى مجال الكهرباء، يسبق أحدث النظريات عن طبيعة العقل البشري. وهناك ما يوحي بالرهبة في حقيقة أن بيتهوفن باستخدامه إحدى كلمات عصره الأساسية التي أسيء فهمها حينئذ، كان يلفح بطريقة تنبئية إلى حقائق تأملية بدأنا الآن بالكاد في إدراك معانيها. لقد تولد إعلاؤه من «شقاء الوعي»، والصلات الوثيقة بين تعريف هيجل للروح ورأي «تسوكر كاندل» عن عملية الإبداع الموسيقي، وجدلية الفكر الموسيقية في أعمال بيتهوفن (خاصة أعماله المتأخرة)، كل هذا لا يمكن أن يكون أمرا عرضيا.

لقد تخلص بيتهوفن من نير الذوق الكلاسي والانضباط المسيحي لينجز بناء مركبا من العقل والخيال، ربما يكون أشد إبهارا حتى مما أنجزه موتسارت-وربما يكون نوعا من اقتران السماء والجحيم والحمل والنمر الذي تحدث عنه بليك. وهناك معنى للقول بأنه ربما يكون أعظم مؤلف موسيقي «عصري»، حيث إن «أشكاله»-على الأقل ابتداء من الرباعيات (العمل 59) وما يليها-تتجاوز عملية الصيرورة والتقدم في الزمن لتعانق الآفاق المستقبلية البديلة[8]، كما تعانق «الاعتراف الكلاسيكي، الذي لا يخلو من الدعابة، بالأساليب الأخرى الممكنة للتجربة». وقد كان «تفسير» بيتهوفن لرؤيته المتزامنة للآفاق المستقبلية البديلة هو أنه أبدع ما أبدعه وهو في الحالة التي سماها حالة «الانتشاء»، نظرا إلى أنه كان في أثنائها أداة للروح القدس، ولم يكن متلقيا سلبيا لها، حيث إنه كان في اللحظة نفسها مسلوب اللب وسالبه. ومن الطريف أن أينشتين العالم العظيم في ميدانه عظمة بيتهوفن في الموسيقى قد ذهب إلى أن السر هو غارس بذرة كل فن وعالم صادق: «إن معرفتنا بأن ما هو مستغلق علينا يوجد وجودا حقيقيا ويتجلى بوصفه أسمى حكمة وأنصع جمال، وأن ملكاتنا المتبلدة لا يمكن أن تستوعب منه إلا أكثر صوره بدائية هذه المعرفة، هذا الشعور، هو لحب التدين الحقيقي»[9]. وفي ضوء هذا تكون عبارة بيتهوفن التي قال فيها إنه دون آخر ثلاث سوناتات للبيانو دون توقف أثناء العمل في حركات القداس المهيب؟ Missa solemnis عبارة خالية من المعنى، رغم أن هناك ما يبرر القول بأن السوناتات قد شغلته طوال حياته.

ولقد ظل بالمثل يكدح أربعة أعوام في تأليف القداس، ومع ذلك فإن

عظمة سلمه الموسيقي وإحكام بنائه-بما في ذلك ما نميل إلى تسميته بالتفاعلات المركبة «بطريقة لا تصدق» بين الموضوع الدال motif والفكرة الرئيسية والإيقاع theme والتناغم-يدلان يقينا على وجود مبدأ للتأليف (الموسيقي) وراء نطاق الفهم العقلي. وهناك ما يرجح صدق هذه الدعوى، إذ يخبرنا شندلر[*14] عن زيارته لبيتهوفن قرب نهاية أغسطس من عام 1819 فيقول:

بلغت منزل الأستاذ في مدلنج Modling يصحبني الموسيقي يوهان هورتسالكا، [....] وكان ذلك في الساعة الرابعة من بعد الظهر. وحالما دخلنا نبئنا أن خادمتي بيتهوفن قد هربتا في صباح اليوم نفسه، إذ حدث بعد منتصف الليل بقليل مشهد أزعج كل سكان البيت، ذلك أن الخادمتين غلبهما النعاس بسبب ما أصابهما من الإرهاق من انتظار سيدهما، وصارت الوجبة التي أسدت له غير صالحة للأكل. ومن غرفة الاستقبال ومن خلف باب مغلق سمعنا الأستاذ يغني غناء صاخبا، وهو يضغط على النغمة المتكررة، للحن ديني. [....] وبعد الإنصات بعض الوقت إلى هذا الصوت المخيف الذي يكاد يبث الرعب في النفس، كنا على وشك الانصراف عندما فتح الباب ووقف بيتهوفن أمامنا تطل من عينيه نظرة وحشية مفزعة. لقد بدا وكأنه قد خرج منتصرا من صراع بين الحياة والموت، وفي صحبته حشد كامل من البارعين في فن مزج الألحان (الطباق)، خصومه الثابتين»[10].

ولا يمكن أن يكون هذا الصراع المميت موضع نقاش، رغم أن البارعين في مزج الألحان (الكونترابونتيون) لم يكونوا خصوما تافهين لبيتهوفن، لقد كانت المعركة على الأصح بين يهوه وموسى «كمن له بليل»، بين يعقوب والرب الذي «معه تصارع حتى بزوغ الفجر»[*15]، بين يسوع بليك (ويسوع بيتهوفن) بوصفه الخيال البشري، وإبليس بوصفه الملاك الساقط والسر المرعب[*16]، أو الحيوان المتوحش الذي قد يتحتم على النفس أن تدفن في جوفه وفقا لما ذكره القديس يوحنا صاحب الصليب[*17]، ويبدو بيتهوفن المهتاج، الخارج من صراع خبيء إلى ضوء النهار، يبدو كأنه هو التشخيص المجسد لإنسان جوته نصف الإلهي (الدايموني)، أو كأنه واحد من تلك الكائنات التي يظهر أن «طاقة هائلة تنطلق منها، وأنها تمارس قوة لا تصدق على كل المخلوقات، بل في الحقيقة على كل العناصر. ومن ذلك الذي يستطيع أن يدرك مدى

ما يمكن أن يصل إليه مثل هذا التأثير؟». لقد بدا لجوته الشاب أن هذه القوة لا تكشف عن نفسها إلا في التناقضات: فلم تكن بشرية ولا إلهية، لم تكن ملائكية أو شيطانية، وإنما كانت «مثل المصادفة، لأنها لم تشر إلى أي نتيجة، ومثل العناية الإلهية، لأنها دلت على الترابط والوحدة. لقد بدا أنها قادرة على النفاذ في كل ما يحيط بنا، وأنها قادرة على التحكم في العناصر الأساسية لوجودنا، مقلصة الزمان وممددة المكان»[11].

ومثل هذه القوة قوة شامانية[*18]، على النحو الذي كانت عليه قوة أورفيوس الأصلي، وهي تتضمن، وتحوي المعنى الأساسي لكلمة daimon اليونانية التي حرفت إلى demon[*19] حين اتجهت مسيحية العصور الوسطى- التي أساءت الظن بالتملك الجسدي-إلى تحويل الأرواح الحارسة daimons إلى صور مضحكة صادرة من طبائعنا الدنيا، مسلحة بشوكات تعذب بها نفوسنا الساقطة، ومهددة لما يكمن فينا من إمكانات أو طاقات مقدسة. وبالروح نفسها أفسح المبدعون لطقوس الأقنعة المسرحية في عصر النزعة الإنسانية في القرن السابع عشر-أفسحوا المجال لإحياء مسرحيات الساتير[*20] غير المقنعة لمجرد إثارة الضحك على العناصر البدائية لوجودنا، على أساس أنها لا تناسب فردوسنا الأرضي المزعوم. ولكن بيتهوفن شأنه في ذلك شأن جوته وريلكه[*21] توصل للاعتقاد بأنه لو هجرته شياطينه، فربما هجرته ملائكته أيضا، وإلى التسليم بأنه لو كان الاستحواذ الدايموني daimonic possession نوعا من الجنون، فربما يكون كذلك هو قمة الصحة العقلية، حيث إن احتواء المبدأ الهدام مع المبدأ البناء هو السبيل الوحيد الذي يمكن أن يعطينا الأمل في تحقيق الكل. والسعادة، وفقا لما يذهب إليه أرسطو، هي الأيديمونية التي «تباركها روح حارسة خيرة»[*22]. وإيروس هو دايمون (نصف إله)، كما أن الطبيعة، مثل نمرة بليك، هي نفسها دايمونية وديناميكية. وإنكار الدايمون يجعلنا متواطئين-كما يقرر رولوماي-«وفي وصف المبدأ الهدام»[12]. ويؤدي إلى فظائع بشعة كتلك التي ارتكبت في معسكرات الموت التي أقامها هتلر وستالين، وإلى الاضطهادات العرقية (التي نشهد جرائمها) في العصر الحاضر، في قرننا المستنير استنارة واضحة.

لقد قال جوته نفسه عن بيتهوفن «الدايموني» إنه «ينبغي أن يكون السؤال عما إذا كان كلامه صادرا عن وجدان أو عن معرفة مسألة غير ذات أهمية،

لأن الآلهة هنا منهمكة في العمل ونثر بذور الإلهامات المنتظرة في المستقبل، ولهذا ينبغي أن تنحصر رغبتنا الوحيدة في أن تزدهر هذه البذور تنمو دون إزعاج [.....] إن عبقرية تضيء طريقه، وكثيرا ما يسطع نورها الغامرعليه كما يسطع البرق، بينما نقبع نحن في الظلام ولا نكاد ندري من أي اتجاه سيطلع علينا النهار»[13]. والغريب أن جوته-الذي كان هو نفسه دايمونيا اعترف عام 1812 بعد اللقاء في «تبليتز» بأنه لم يلتق أبدا إنسانا يفوق بيتهوفن في قوته الباطنية الهائلة-الغريب أنه أحس في شيخوخته بالارتياع من بيتهوفن، كالارتياع الذي يحتمل أن يكون قد أصابه من فاوست. وقد اعتبر السيمفونية الخامسة عملا مدمرا بما يكفي لتهديد المدنية، ولم يكن ليستطيع-بصرف النظر عن الغضب الإلهي المتجسد في ضراوة القداس المهيب (Missa Solemnis)-أقول إنه لم يكن ليستطيع الإحساس بالصفاء السماوي في إحدى ترنيمات هذا القداس حين يهيم الروح القدس في حنان ورقة في الأعالي على هيئة كمان منفرد، وتأنيب بيتهوفن الشديد لخادمتيه المهملتين اللتين استسلمتا للنوم بدلا من إطعامه، في الوقت الذي كان فيه محصورا في معركة مميتة، هذا التأنيب الشديد، ربما بدا لجوته المبجل تجديفا، لاسيما أن سؤال بيتهوفن «ألم يكن في إمكانكما أن تسهرا ساعة واحدة؟» كان ينطوي على أكذوبة، لأن الساعة الواحدة كانت في الواقع خمس ساعات أو ستا! ومع ذلك، فلو جعلنا المسيح مساويا للخيال الإنساني كما فعل بليك، لقلنا إن سؤال بيتهوفن لم يكن تجديفا على الإطلاق. وليس هناك فنان استطاع أن يتفوق على بيتهوفن في إثبات أن كلمة التجربة experience قد نشأت عن الكلمة اللاتينية ex periculo التي تعني من أو عن الخطر periI[23*]. فلقد عانى في سوناتا «همر كلافير» وفي «القداس المهيب وثيق الصلة بها، تجربة الصلب وصاح «إلهي إلهي.. لماذا تخليت عني؟»[24*] وكانت خشية بيتهوفن من الله تماثل خشيته من الفعل الخلاق، كما يقرر ذلك روبرت دونكان إذ يقول:

«إن يهوه [......] يعلن أنه هو رب الحسد والانتقاء والغضب. وإذا كان العقل يجزع من هذا، فإن حسنا الأسطوري والشعري الأعمق يعترف ويرحب بالحقيقة الكامنة في إعلان الابن بأن هذا الأب الحانق هو ذاته أول أقنوم للمحبة، كما أن الفراغ (العماء) أو اللجة العميقة المتسعة هي أول أقنوم

للتكوين. والشاعر أيضا كالابن في أسطورة الحب أو التكوين هذه، وعليه أن يغوص في أعماق طبيعته الحقيقية، وفي العماء أو الغضب الأبوي، حتى يكابد طبيعته. وفي هذا السر الغامض للفن، يمكن أن تكون صرخة الابن المستغيث بالأب هي أيضا صرخة الفنان الذي يستغيث بالشكل الذي يخضع له(14).

بهذا المعنى يصبح الفنان عند بيتهوفن إلها بتلقيه الروح القدس، وهو إدماج لمظهرين متعارضين-وإن كانا متكاملين-للعقيدة الأورفية، أوجزه بدقة وليم ه. جاس، الذي كتب يقول:

«حين تنطلق العاصفة الحقيقية الملهمة، فإنها لا تؤثر في جون جيرك(*25)، وإنما توثر في عبقري. إنها مهيأة لذلك، وكأنها الحرب الخاطفة(*26)، كما أنها تمثل خاتمة حياة ملتزمة محسوبة الخطوات، وإذا استغربنا اختيار الآلهة لصوت شديد الامتلاء جبار الحنجرة، فإنه علينا أن نتذكر أن اختيارها لمثل هذه الحنجرة الذهبية في كل مرة، هو الذي يجعل منها آلهة»(15).

لا عجب إذن من أن يتسم فن بيتهوفن وحياته وموته بالتجانس على نحو فريد. وتشبه رواية أنسلم هاتبرنر-التي يكثر اقتباسها-عن لحظة الموت أن تكون أمثولة لها دلالتها على حياة بيتهوفن الخلاقة. مشهد مغطى بالثلوج، حشرجة الموت في حلق المؤلف الموسيقي، قصف الرعد الذي يصم الآذان، شرارة البرق التي أضاءت حجرة الموت «بضوء موحش». وأمام هذه الظاهرة الطبيعية غير المتوقعة رفع بيتهوفن يمناه، وكوّر قبضته بشدة، وتطلع إلى أعلى لعدة ثوان بوجه متجهم متوعد كأنه يقول «إني أتحداك يا قوى الشر». ثم توقف قلبه في سكون مطلق(16). ولقد أكدت تقارير الأرصاد الجوية هذه الظروف الطقسية الشاذة. وكان جوته مصيبا في افتراضه أن العبقري الدايموني الخارق (الذي تتلبسه روح مقدسة)، ربما يكون لديه قوة، مسيطرة «لا تصدق على كل المخلوقات، بل على كل العناصر». ووجهة نظر تسوكر كاندل، التي ترى أن الموسيقي «يبدع ذاته» تثبت بصورة مذهلة أنها صحيحة بالنسبة لبيتهوفن بالمعنى الحرفي وبالمعنى الفلسفي معا (إن أداء التأليف الموسيقي أشبه ما يكون بأداء الحياة الإنسانية [......] ويمكن أن يقارن موت إنسان باللحظة التي يتوقف فيها لحن عن «النمو» ويدخل ضمن

الوجود الواقعي). ولو فكرنا في عمل بيتهوفن الذي أنجزه في كل حياته على أساس أنه تأليف موسيقي متنام-وهو كذلك بالفعل-فمن الصعب إنكار أن لحظاته الأخيرة على الأرض وموته في عالم مكسو بالثلج، مصحوب برعد بروميثيوس، و«برق جوته»، إنما يعيد قصة موسيقاه منذ الأعوام الأولى المبكرة وحتى النهاية.

وفي الخطبة الجنائزية المهيبة التي ألقاها جريلبارترز[*27] قطعة تلخص معرفتنا ببيتهوفن بوصفه أداة للقوى الكونية والطاقة الإلهية المقدسة:

«كان فنانا، ومن ذا الذي يمكن أن يقارن به؟ وكفرس البحر الذي يندفع عاصفا في طول المحيطات وعرضها، راح وهو يسبح فوق حدود فنه.. ومن هديل الحمام إلى قصف الرعد، من أرق تمازج ممكن بين وسائله الفنية إلى النقطة الموحية بالرهبة، حيث يندمج ما تشكل بوعي في العنف الجامح لقوى الطبيعة الجياشة. كل هذا عالجه معالجة كاملة، وكل هذا قام به بغير جهد. وأي إنسان يأتي بعده لن يكون قادرا على مواصلة السير على طريقه (إذ سيكون عليه) أن يبدأ من جديد، لأن سلفه انتهى آخر الأمر عند النقطة التي كان على الفن نفسه أن ينتهي عندها»[17].

والحق أنه لا يوجد خليفة حقيقي لموسيقى الحقبة الثالثة من إنتاج بيتهوفن. وكان شوبرت[*28]، معاصره الأصغر قليلا منه في السن مع موتسارت بالطبع، أعظم عبقري فطري في الموسيقى، كان يدون وهو لا يزال بعد صبيا يافعا أغاني ملهمة على ظهر قوائم الطعام، وإن كان هناك شك في ذلك. وكانت حياته أقصر من حياة موتسارت، ومع ذلك فإنه عندما أبدع روائعه المعجزة بحق في أواخر سني حياته، لم يجد نفسه في حاجة إلى أسلوب موتسارت أو بيتهوفن العقلي، لأن آخر ثلاث سوناتات بيانو كتبها الوترية الجليلة من مقام سيئ، كشفت عن الصياغة العقلية الوحيدة الملائمة لضروراتها التخيلية، ولا شك في أن التمكن التقني فيهما-وإن زاد في «رومانسيته» على موتسارت وبيتهوفن ولم يقل مع ذلك عنهما كمالا-هو لب عبقرية شوبرت.

وفي العصر الرومانسي بالمعنى الدقيق يصبح العبقري حليفا للجنون بمعنى أقرب إلى المعنى الإكلينيكي. وشومان[*29] هو الحالة النموذجية، إذ تقوم براعته على قدرته على «إسقاط» أحلامه وكوابيسه على مسامع

منضبطة بصرامة، وإن لم تمنع تحوله رغم ذلك إلى الجنون بصورة ملموسة. ولقد سيطر شوبان(*30) على فرط الحساسية العصبية عنده بالتقيد الكلاسيكي الذي فرضه على ألحانه المفعمة بالشوق وإيقاعات الرقص المتموجة، والتكوينات الجزلة المنسوجة بطريقة حسية. أما بالنسبة لليست(*31)، فقد كان مظهر العبقرية عنده شكلا من أشكال التمثيل المرتبط ببراعته الأسطورية كعازف للبيانو. ولعل وصف إنسان بأن لديه وعيا ذاتيا بعبقريته أن يكون نوعا من التناقض في الحدود، ولكن لا ريب في أن قصيدة ليست السيمفونية عن قصة أورفيوس-وليست من أفضل أعماله- تصور الأسطورة بطريقة رومانسية وعاطفية شديدة، وتقدم أورفيوس كبطل في قصة سينمائية على طريقة هوليود فيما بعد، مع مجموعة من الآلات الوترية التي تضارع جوقة سماوية في نهايتها. ولذلك فلا عجب في أن تكون عبقرية ليست أعظم وضوحا عندما يعبر صراحة عن (تجارب) سيرته الذاتية، ويعرض حياته الباطنية بأسلوب مسرحي استعراضي، ولكن بإيمان واقتناع كاملين-كما هي الحال في سوناتا البيانو العظيمة ذات الحركة الواحدة.

لعل من الأمور المشوقة إلى حد كبير أن هذه الأعمال (التي ذكرناها) كانت تستبق من وجوه عديدة أساليب التأليف الموسيقي الناضجة للرومانسي الأصيل المغرور فاجنر(*32)، الذي اعتبر نفسه-إلى حد يمكن تبريره-خليفة بيتهوفن، وتبنى وجهة النظر «الدايمونية» إلى الحياة ونماها، لينتهي بعد ذلك بإنكار عظيم للذات وبأفول الآلهة أكثر من تمجيدها. ونحن نتقبل فاجنر كشاعر عبقري متجول، تحقق تقنيته بثراء أغراضه التخيلية. ومن المرجح أيضا أن نتقبل بروكنر(*33) كشاعر منشد متجول، لم تكن موهبته مكافئة تماما لعبقريته، ولو أن هذا في رأي البعض يجعل موسيقاه أكثر إثارة. لكن من الصحيح على وجه الإجمال أن نتقبل إن العبقرية الموسيقية ذات الرؤية الكشفية والكوارثية(*34) قد انتهت كما بدأت ببيتهوفن، وأن ذلك الزحف التدريجي لموجات التصنيع على أوروبا القرن التاسع عشر، قد أثبت عداءه للشعراء المنشدين الجوالين ولأصحاب الرؤى الحالمة، وذلك كما توقع بليك. وفي الإمبراطورية الثانية التي كرست نفسها للتجارة دفع أوفنباخ(*35) في بأورفيوس فوق الحافة ثم ألقاه في الهاوية، تاركا إياه في

أعماق الجحيم سعيدا مبتهجا بوجوده هناك. ولقد تمرد الفنانون «الجادون» في أرض القرن العشرين «الخراب»[*36] على قيم عصرهم المادية، ولكنهم فعلوا ذلك حزنا أو يأسا، وفي نشوة «الوجد» الحالمة في أحيان قليلة فحسب.

وربما لا يكون من قبيل المصادفة أن تدخل بريطانيا-أسرع الأمم الأوروبية في التصنيع-مرحلة الركود الموسيقي خلال القرن التاسع عشر، وذلك حين كان المؤلفون الموسيقيون القليلون من أهل بلدنا يعملون تحت نير السيطرة الألمانية، ولا شك في أن موسيقانا حين نهضت كالعنقاء مع نهاية القرن تماما، كانت تلك ظاهرة يمكن أن تعزى إلى «عبقرية» اثنين من المؤلفين الموسيقيين، وكلاهما إنجليزيان في صميم أعماقهما، وإن دربا تدريبا ألمانيا. فلقد نشأ إلجار[*37] في قلب «ورشسترشاير» الريفية، وراح يباهي بالقوة المادية البريطانية وبعظمة الإمبراطورية، بكتابة موسيقى شديدة التطرف في نزعتها الوطنية في شكل مارشات تتسم بالفخامة والجلال، وهي موسيقى لا تزال، مثل قصائد كبلنج المشابهة، تبعث القشعريرة حتى في الأعمدة الفقارية رغما عنها. ولو لم يؤمن إلجار أو يتصور أنه آمن بالثروة والوفرة والسخاء الإدواردي[*38] لما استطاع أن يحقق في موسيقاه «الجادة» ذلك التعقيد التقني الذي ينافس تعقيد ريتشارد شتراوس الذي أطلق عليه بوزوني[*39] اسم صاحب النزعة الصناعية حتى في موسيقاه. ومع ذلك فإن ما يجعل إلجار رجلا عظيما، وليس مجرد مؤلف مؤثر من الناحية الاجتماعية، هو «روح البهجة» الحالمة التي تغنى بها شيلي والتي تكمن تحت بريق وأبهة القوة وتلقي رغم ندرة ظهورها، الضوء على أعمال إلجار العظيمة، وأبرزها السيمفونيتان الرائعتان وكونشرتو الكمان وكونشرتو الشيلو البكائي الحزين. ورغم ما للسيمفونية الثانية من جلال تياه، فإنها تنتهي بسقطة مميتة-وذلك في الفترة التي تسبق مباشرة الحرب العالمية التي قضت، بالمعنيين الروحي والمادي، على أرض الأمل والمجد. وتؤيد عبقرية إلجار طموحه الاجتماعي بطريقة يشتد تأثيرها بقدر ما يبدو أن عالمه المادي النزعة-إذا نظر إليه نظرة سطحية-لا يؤيدها أو يقرها.

أما دليوس متمم إلجار، فلم يولد في الريف الإنجليزي، وإنما ولد في برادفورد الصناعية. لقد مقت مادية عصره بالعنف نفسه الذي أبداه إلجار في الاستمتاع بها.

ولما كان أبوه رجل أعمال ميسور الحال، شديد التسامح والحنو، فقد استطاع دليوس أن يهرب إلى الجبال الإسكندنافية التي تسلقها مشدوها ليصل إلى مونمارتر الباريسية، حيث خالط شعراء غير تقليديين ومصورين وبائعات هوى، ثم إلى فلوريدا الخانقة الحر، حيث أصغى إلى السكان المحليين وهم يدندنون بأغانيهم في آخر النهار. وبينما حول إلجار التقليد التيوتوني (البرامزي)[*40] الرئيسي وأعطاه صيغة إنجليزية كون دليوس مصطلحه الاستفزازي الخاص من تنويعات فاجنر الألماني، وهو المؤلف الموسيقي الوحيد، الذي أمكنه أن يتحمله في غمرة عبادته النيتشوية لذاته، ومع ذلك فإن «النرفانا» الخاصة به وهي تحرره من الوعي الذاتي، هذه النرفانا وجدها في القوى اللاشخصية للطبيعة والريح والبحر والسماء. وأعظم عملين من أعماله وأكثرهما تمثيلا له على وجه اليقين، هما «أغنية التلال العالية» الخالية من السكان، باستثناء المؤلف الموسيقي، «وتدفق البحر» وهو عن إحساس صبي صغير لأول مرة بحقيقة الموت والفناء-في مواجهة الدمدمة الأبدية للبحر-La mer، الذي هو الأم أيضا La mere-علما بأن الصبي بلا شك هو كل من الشاعر والت ويتمان[*41] والمؤلف الموسيقي دليوس نفسه. والمظهر التقني لتجربة دليوس-حيث تتسارع خطوط متموجة طويلة صادرة عن تآلف نغمي متدفق، مندفعة صوب براءة السلم البنتاتوني (الخماسي)[*42] للأغنية الشعبية (وبسحر أشد في الفاصل الكورالي الصامت في أغنية التلال المرتفعة)-هذا المظهر هو من الأصالة بحيث يضطر المرء معه إلى اللجوء لاستخدام كلمة عبقرية لتتولى تصنيفه وإن لم تستطع تفسيره. ودليوس في أحسن حالاته حالم ونشوان معا، وهو في أسوأ حالاته مطلق العنان بصورة فظة ويشير هذا إلى أي مدى صار نموذج الشاعر العبقري المتجول نموذجا نادرا ومشكوكا فيه.

ولا يتفق إلى حد كبير اثنان من مؤلفي الموسيقى الإنجليز اللاحقين، وهما برتن وتبت، على شيء عدا اتفاقهما على خلق النمط المتطور لموسيقانا من الثلاثينيات وخلال الخمسينيات، فهما عبقريان لأنهما «يجددانه» بدلا من الاكتفاء بتكييف أنفسهما مع الظروف المعطاة كما يفعل-حسب تعبير كيركجارد[*43]-حتى أصحاب أرق وألطف المواهب. ومع أن برتن وتبت يكمل كل منهما الآخر، فهما ليسا طرفين متضادين مثل إلجار ودليوس. والواقع

أن العلاقة بينهما شبيهة بصورة لافتة بالعلاقة التي بين موتسارت وبيتهوفن. ومع أن برتن لا يملك اتساع التجربة الشيكسبيرية التي نجدها عند موتسارت، فإنه يمتلك براءة «طفله المعجز» التي تثبت أنها حكمة. وأسلوبه التقني اللحظي «الذي يسمع به كل شيء» في ومضة هو موضوعه الأساسي، كما يتكشف في الزخم الأدبي والدرامي لأعماله الصوتية والدرامية، تكشفه في قلب تقنيته الموسيقية، حيث نجد «مولد الصبي» تجدد القلب الكسير (العقل والأعصاب، والحواس) في حلم منتصف ليلة صيف، وهو كل ما نستطيع أن نعرفه عن الحقيقة. وتبت أيضا معني بالبعث والتجديد، ولكن بقدر ما هو بعيد عن أن يكون لحظيا، فهو مناضل دؤوب مثل بيتهوفن، وكثيرا ما يكون «بحثه» عن التحقق التقني هو بحثه (المؤلم في الغالب) عن الكل التام غير المنقسم. والواقع أن تبت لا يبلغ هدفه دائما، أو ربما لا يبلغه في أكثر الأحيان، ولكنه حين يحققه-لاسيما في عمله المعجز وهو الأوبرا المقنعة «زواج منتصف الصيف» فهو ينشد ترانيم الحمد من حافة الفردوس الذي أحرزه بيتهوفن بمشقة، وإن لم ينشدها مثله من أعماقه، حتى في شتاء سخطنا ومن جحيم أرضنا الخراب. وإذا كان برتن هو الطفل الحكيم، فإن «تبت» هو الرائي، هو الشاعر الجوال الذي بدا أنه قد صار قديم الطراز.

ولا شك أن سترافنسكي[(*44)]-وهو أكبر ممثل للقرن العشرين وربما يكون هو أعظم مؤلف موسيقي فيه، لا ينتمي بوضوح إلى الشعراء المتجولين لأنه غير واع بذاته عن وعي منه، حتى وهو يستدعي الينابيع الأصلية لوجودنا في طقس الخصوبة وفي القتل لتقديم القربان. والواقع أن عبقريته لا تكمن في طموح ملحمي، (كذلك الذي نجده لدى الشعراء الجوالين) وإنما على وجه الدقة فيما لديه من خصائص الاستشعار[(*45)]، وهي التي قيل عنها في وقت من الأوقات إنها تضعف الثقة به. وتكمن «جدته» في أنه-وهو المواطن العالمي الذي اقتلع من جذوره مرتين-قد أصبح هو الناطق بلساننا جميعا، «الذي يرسي» الشظايا المفتتة لماضي أوروبا على شواطئ حطامنا، ويوجه دفتنا نحو العالم «التعددي» الذي نسكنه الآن (ومما له دلالته أن الشكلية الصارمة لسلسلة أعمال سترافنسكي الأخيرة، تشترك في أشياء كثيرة من الناحية الفلسفية ومن الناحية التقنية أيضا، مع التعددية

الصوتية البوليفونية التي ترجع إلى ما قبل عصر النهضة).

وقد وضع سترافنسكي في أواسط عمره سلسلة من الأعمال التي تدور في فلك قصة أورفيوس، مبتدئا عام بأبوللو زعيم ربات الفنون Apollon Musagetes، ومنتهيا عام 1948 بأورفيوس، وذلك مع ختام مرحلته الكلاسية الجديدة، وهو مسرحة مباشرة للأسطورة باستخدام الباليه. وفي أعقاب تدمير الحربين العالميتين للمدنية وليس إنقاذها، يرجع سترافنسكي الوحشية الأصلية للحكاية بجعل الأمهات المرعبات يمزقن أورفيوس إربا إربا، انتقاما من غروره الأبوي. ويتكرر هذا الحدث الأليم بعد إنتاج المؤلف الموسيقي الإنجليزي هارسون بيرتوسل عام 1986 أوبرا عملاقة هي أقنعة أورفيوس، معيدا تفسير القصة في لغة تلائم عصرنا الذي يوصف بأنه عصر ما بعد الإلكترونيات. ومرة أخرى يضطر الإنسان إلى الارتداد لكلمة عبقرية عند الفشل في تقديم تفسير لمثل هذا الاستكشاف العميق متعدد الأوجه للمصير الحالي لأورفيوس في علاقته بمستقبل المدنية، هذا لو كان لها مستقبل.

ذلك لأن بيرتوسل أيضا قد جدد في الأوبرا، وأي أوبرا بعد أقنعة أورفيوس لن تكون الشيء نفسه، بل لن نكون نحن الذين جربناها كذلك. لقد قطع العالم طريقا طويلا، نحو الأفضل والأسوأ، منذ أن كتب فرانسس بيكون بعد عصر النهضة في مؤلفه عن تقدم العلوم قائلا:

«يا لها من فضيلة تلك التي نشرها القدماء في صورة حية من خلال الرواية المزعومة عن مسرح أورفيوس، فحيث احتشدت كل الطيور والوحوش ناسية شهواتها المختلفة، وقفت بعض الحيوانات المفترسة وبعض الطرائد، وبعض الحيوانات المطبوعة على الشجار، وقفت جميعها معا في ألفة ومودة منصتة إلى ألحان القيثارة وإيقاعاتها التي ما إن كف الصوت الذي انبعث منها، أو طغى عليه ضجيج أعلى، حتى ارتد كل وحش إلى طبيعته: وفي هذا وصف ملائم لطبيعة الناس وحالتهم، أولئك الذين يمتلئون بالوحشية والرغبات غير المهذبة، أولئك النفعيون، الشبقون، المنتقمون، فما داموا قد أصغوا إلى التعاليم الأخلاقية والقوانين والدين، وما داموا قد مستهم الفصاحة وإغراء الكتب والمواعظ والخطب الرنانة مسا حلوا رقيقا، فسوف يبقى المجتمع والسلام مصونين»[18].

إن بيكون هنا يتنبأ مرة أخرى بذلك العالم «الحديث» الذي ارتاب في أن

بليك (الذي استهجن الطواحين الشيطانية الشريرة) كان مجنونا، والذي حكم في الواقع بالسجن على بكيت سمارت صاحب الرؤى الكاشفة، وجون كلير الساذج، والذي ربما يعتبر اليوم بيتهوفن ثمرة ناضجة معدة للعلاج الطبي والنفسي، ملغيا بذلك حاجته أو قدرته على التأليف الموسيقي. ويمحو بيرتوسل المخطط البيكوني، فلكتاب تقدم العلم (الكتب والمواعظ والخطب الرنانة) تأثير ضئيل في العالم الخائف والمخيف، العجيب والباعث على التعجب، الذي توحي به أقنعته ومسرحيته المقنعة بطريقة نابضة بالحياة. إنه يبدأ أوبراه باستعارة تمثل بيضة، ويتنبأ بولادات جديدة تبدأ من تلك البيضة. وهو لا يحكي لنا عمن هو «الوحش الجديد» الذي قد يمشي متثاقلا تجاه بيت لحم لكي يولد، كما أن الآتي لا يزال غير مؤكد (تماما). لكن الفنان لا تعنيه الحلول البيكونية، اللهم إلا عند الحاجة في ظروف غير مواتية على أية حال لأن «ينشئ وينتج ويبدع». والعبقري من نوع الشاعر المنشد الجوال ليس بالطبع هو النموذج الوحيد. ولكن لو كان هو الوحيد-كما قد يصور لنا الوهم-عن طريق مطالبة «الروح الضالة»، بلغة بليك، بإحياء «أرض العقل المرصعة بالنجوم والعشب المندى«للانطباعات الحسية و«الشاطئ الرطب» للواقع المادي-لو كان هو الوحيد الذي يمكنه أن يجدد «الضوء المنهار» فلن نشك في أن حاجتنا إليه ستكون ماسة.

وفي عصرنا، وفي بريطانيا، لم يكن برتن وتبت وبيرتوسل وحدهم هم الذين أظهروا هذا بوضوح للعيان، بل فعل ذلك أيضا البيتلز (الخنافس) الذين كان أحدهم عبقريا-وهو المتوفى (بالطبع؟)-وكان واحد آخر منهم ذا موهبة نادرة، بينما كونوا، كفرقة رباعية، قبيلة مجددة لشباب الستينيات. وكان شاعرهم القبلي الجوال يدعى الأبله فوق التل[19].

الهوامش

(*) يعقوب بيمه (1575- 1624) ثيو صوفي ألماني كان يؤمن بوجوب وجود الشر بجانب الخير (المترجم).

(*1) الشامانية عقيدة لجماعه معينة من الناس يسكنون شمال شرقي آسيا، وتقوم على مبدأ أن الأعمال الخيرة أو الشريرة للأرواح تتأثر فقط بقوة كهنتها وهم يسمون الشامان أما ثراقيا فهي منطقة قديمة في شرقي هضبة البلقان (المترجم).

(*2) كلوديو مونتفيردي (1576-1643) مؤلف موسيقي إيطالي، وأورليوس هي إحدى أوبراته (المترجم).

(*3) أريادني Ariadne هي في الأساطير اليونانية ابنة الملك مينوس، أعطت ثيسيوس الخيط الذي ساعده على الخروج من قصر التيه الذي ربض فيه الميناتور (الثور الوحشي المقدس)، وقد اصطحبها معه وتزوجها، لكنه هجرها فيما بعد. أما القصر فقد بناه ديدالوس للملك مينوس، لكن مينوس سجنه فيه هو وابنه إيكاروس. واستطاع ديدالوس الهرب بأجنحة صنعها من الشمع ليطير بها (المترجم).

(*4) الباروك كما جاء في معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبة، صفة مستمدة من الموسيقى والفنون التشكيلية، يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية، واستعمال الصور الشعرية الغريبة، كما أن فيه قوة رغم عدم الانسجام في أجزائه وهذا اللفظ يطلق خاصة على شعر القرن السابع عشر بإنجلترا، وأوائل القرن الثامن عشر بفرنسا وإيطاليا (المترجم).

(*5) جورج فردريك هاندل (1685- 1759) مؤلف موسيقي ألماني الأصل، حصل على حق الرعاية البريطانية واستوطن إنجلترا عام 1712، وله أكثر من أربعين أوبرا وعشرات السوناتات الدينية والأغاني المتنوعة (المترجم).

(*6) هو كريستوفر ويليبالد جلوك (1714-1787) مؤلف موسيقي ألماني تحول إلى أسلوب جديد في الأوبرا لمحاولة إصلاح هذا الشكل الموسيقي (المترجم).

(*7) اسمه فولفجانج أماديوس (1756-1791) موتسارت الموسيقية، وهو نمسوي وزعيم المدرسة الكلاسيكية في المدرسة الكلاسيكية في فيينا (المترجم).

(*8) في الأصل Allegri Miserere.

(*9) اسم المقطوعة هو Eflat Divertimento وكان Ludwig Von Koechel قد وضع كتالوجا عام 1862 يضم أعمال موتسارت (المترجم).

(*10) فرانز يوسف هايدن (1732- 1800) مؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

(*11) لودفيج فان بيتهوفن (1770-1827) يشبه بشيكسبير الموسيقي، تلقى دروسه الأولى في الموسيقى عن أبيه. له تسع سيمفونيات و عدد من السوناتات ومختلف المقطوعات الموسيقية المتنوعة، وأصيب بالصمم التام حوالي عام 1819 (المترجم).

(*12) هو جيرارد مانلي هوبكنز (1844-1889) شاعر إنجليزي أحرق معظم شعره بعد دخوله في طائفة الجزويت، فلم يتبق منه إلا القليل مما تم إنقاذه ونشر بعد وفاته، ولذلك لم يعرف على حقيقته إلا منذ خمسين سنة. اهتم بتحليل تجاربه الذاتية الصوفية تحت تأثير الشعراء

الميتافيزيقيين، وعني بتصوير ذلك الشيء الوحيد، الأصيل، الغريب في الأشخاص والمشاعر أو في الطبيعة. ويتميز شعره بكثافة صوره وإيقاعاته وغموضه والتباس معانيه وتعبيره الجياش عن الألم والإحباط والتمزق بين الشاعر ورجل الدين-أثر تأثيرا كبيرا في عدد من الشعراء الإنجليز في العصر الحديث، من أهمهم إليوت وأدوين (المراجع).

(*13) ألكسندر هويلرك ثاير (1817-1897) مؤلف ودبلوماسي أمريكي، كرس نفسه لدراسة كل أعمال بيتهوفن (المترجم).

(*14) أنتون شندلر (1795-1864) ألماني الجنسية، كان قائدا لفرقة موسيقية وصديقا حميما لبيتهوفن ومؤرخا لسيرته (المترجم).

(*15) راجع سفر التكوين الإصحاح 32 الآيات 24 إلى 31 (المترجم).

(16*) mysterium horrendum

(*17) شاعر صوفي إسباني وقديس (1549-1591) (المترجم).

(*18) الشامانية ديانة تعتنقها شعوب معينة في شمال آسيا مبنية على الاعتقاد بأن العالم أرواح خيرة وأرواح شريرة، لا يستطيع أحد أن يباشر نفوذه أو سيطرته عليها سوى كهنة هذه الديانة. والمعنى أن هذه الفقرة تؤدي وظيفة الرعاية والحماية التي يقوم بها الكاهن أو الساحر نحو المؤمنين به (المترجم).

(*19) الكلمة الأولى daimon بمعنى نصف إله أو الروح الحارس في الميثولوجيا الإغريقية، كما كان هو الموجه الباطني لسقراط. أما الكلمة الثانية deimon فهي التي تدل على الشيطان في اللغات الأوروبية الحديثة، وفي الديانات السماوية وبعض الأديان القديمة (المراجع).

(*20) الساتير إله من آلهة الغابات عند الإغريق، يبدو في هيئة إنسان شبيه بالماعز ويتميز بإغراقه الشديد في شرب الخمر والانغماس في التبذل والملذات، والمسرحية الساتيرية نبتت جذورها في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس وكانت شخصياتها مقنعة، يجمع شكلها بين الإنسان والحيوان. فالوجه إنساني والذيل ذيل حصان، وأرجلها أرجل ماعز ورقصها صاخب، وتعبيرها الحركي واللغوي خليع بذيء، أما عن المسرحية المقنعة فكانت تتألف من شخصيات مقنعة ومتنكرة، تشترك في موكب رمزي وتنشد الأغاني حينا وتلقي الخطب الأدبية حينا آخر. وقد ازدهرت في بلاط الملوك بغرب أوروبا منذ عصر النهضة (المترجم).

(*21) هو الشاعر الألماني ماريا رينيه ريلكه ولد في النمسا عام 1875 وتوفي عام 1926، وهو شاعر صوفي ووجودي-تجل الوجودية بكثير-يزخر شعره التأثيري بالأسرار الباطنية والكونية والرموز المكثفة الحية. من أهم أعماله السوناتات إلى أورفيوس ومرثيات دونيو وكتاب الساعات، وبجانب رائعته النثرية «مذكرات مالته لوريدز بريجه» (المراجع).

(*22) في الأصل ترد الكلمة اليونانية أويدايمونيا Eudaimonia، ومعناها الحرفي هو الروح الطب أو الحالة الباطنية الطيبة الراضية المعتدلة، التي يحياها الإنسان السعيد الفاضل الذي تفتحت قواه النفسية والجسدية فاستطاع أن يسعد نفسه وغيره، بحيث يجني من ذلك تقدير المعاصرين وتمجيد اللاحقين-والأويدايمونية مذهب أخلاقي يجعل السعادة هي الدافع والهدف لكل مسعى بشري. ومن القائلين به في العصر القديم سقراط وأبيقور، وفي العصر الحديث سبينوزا وليبنتز وشفتسبري وفويرباخ وسيدجويك وسبنسر وبالأخص بنتام وأصحاب المذهب الاجتماعي في المنفعة والسعادة، ومبدؤهم هو أعظم قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس (المراجع).

(*23) بمعنى التعرض للخطر، وكلمة periculo experience بمعنى تحربة وكلمة peril هي الأصل

اللاتيني لهذه الكلمة (المترجم).

(*24) هذا نص إنجيلي ورد في إنجيل متى 26: 46 هكذا «إيلي، إيلي، لم شبقتني؟» أي: إلهي، إلهي لماذا تركتني؟.. كما ورد في إنجيل مرقس 15 : 34 على هذا النحو «ألوى، ألوى، لم شبقتني؟» ونرجو أن يلاحظ القارئ الكريم أن هذه الأقوال والعبارات في هذا الجزء وما سبقه من المقال، ترد في سياق مسيحي خالص يقتضيه تفسير المؤلف لعبقرية بيتهوفن تفسيرا دينيا (المترجم).

(*25) لعل هذين الاسمين أن يكونا كناية عن أي إنسان كاد، بمعنى أن عاصفة الفن الحقيقية لا تضرب إلا العبقري (المراجع).

(*26) إشارة إلى تعبير إلى الحرب الخاطفة (كالبرق) Blitzkrieg الذي كان يطلقه النازيون خلال الحرب العالمية الثانية على هجماتهم الكاسحة التي كان مآلها الخراب لهم ولغيرهم (المراجع).

(*27) فرانز جريلبارتزر (1791-1872) أكبر شاعر مسرحي نمسوي جمع في إنتاجه بين الشكل الكلاسي المكتمل والتجربة الفردية المسرفة في الاكتئاب والتمزق. من أهم أعماله المسرحية: الجد سافو، الفروة الذهبية (ثلاثية) الخادم الأمين لسيده، ميلموزيتا (أوبرا)، الحلم حياة، ويل لمن يكذب (ملهاة)، أمواج البحر والحب، يهودية طليطلة، وذلك عدا أشعاره ونقده ومذكراته. ولمسرحيته سافو ترجمة عربية قام بها الدكتور باهر الجوهري (سلسلة المسرح العالمي بالكويت) (المرا جع).

(*28) هو فرانز بيتر شوبرت مؤلف موسيقي نمسوي (1797-1828) (المترجم).

(*29) روبرت شومان (1810-1856) مؤلف موسيقي ألماني (المترجم).

(*3) فردريك فرنسوا شوبان (1810-1849) مؤلف موسيقي وعازف بيانو من أب فرنسي وأم بولندية، استقر في باريس عام 1831 وصادق الكاتبة الروائية جورج صاند (المترجم).

(*31) فرانز ليست (1811-1886) عازف بيانو ومؤلف مجري الجنسية، درس في فيينا وفي باريس. ومن بين أعماله الكثيرة الجديرة بالذكر: سيمفونياته وقصائده السيمفونية والسوناتات ومقطوعات للبيانو والرابسوديات المجرية (المترجم).

(*32) ريتشارد فاجنر (1813-1883) المؤلف الموسيقي الألماني الروماني الذي برز أساسا في ابتكار الدراما الموسيقية (المترجم).

(*33) أنطون بروكنر (1824- 1896) عازف أرغن ومؤلف موسيقي نمسوي (المترجم).

(*34) في الأصل apocalyptic (من الكلمة اليونانية أبوكاليبسيس أي الظاهرة)، وهي بوجه عام صفة تطلق على حالة أو فترة تاريخية يتعرض فيها مستقبل الوجود البشري لتهديد قوى رهيبة وكوارث ماحقة (على نحو ما نتكلم اليوم عن أخطار الأسلحة النووية والتكنولوجيا والبيئة والتلوث إلخ)، كما تطلق بوجه خاص على الرؤى المخيفة التي تحمل نبوءات فظيعة، ومن أشهرها رؤيا يوحنا التي صورها كل من «ديرر» و«بوكلين» في لوحات خالدة ومعبرة عن أهوال الحروب والمجاعات والموت والطاعون، وربما أمكن وصف بيتهوفن وفاجنر-بالمعنى الذي قصده كاتب المقال-بأنهما من أصحاب الرؤى الكوارثية في الموسيقى (المراجع).

(*35) جاك أوفنباخ (1819-1880) مؤلف أوبريتات فرنسي ولد في ألمانيا (المترجم)

(*36) ربما تكون هذه إشارة ضمنية إلى قصيدة ت. إس. إليوت الشهيرة (المراجع).

(*37) اسمه كاملا السير إدوارد (وليم) إلجار، ولد في 1857 ومات في 1934 المترجم).

(*38) يطلق اسم العهد الإدواردي على السنوات الأولى من القرن الحالي (تقريبا عصر إدوارد السابع) وهو تعبير يستعمل كثيرا للدلالة على عهد مغاير للعهد الفيكتوري، حيث إنه يشير إلى رد فعل لبعض الاتجاهات التي كانت سائدة في ذلك العهد الفيكتوري وخاصة فيما يتعلق بالقبول

التام للنفوذ والسلطة في مجال الدين والأخلاق والأدب والاقتناع بها. ويتميز العصر الإدواردي أساسا بأنه عهد النقد والجدل ورفض قبول التقاليد والاتجاهات المستقرة بما نجده على سبيل المثال عند شو وويلز وأرنولد بنيت. ومن ناحية أخرى يتسم هذا العهد بالتقدم العظيم والتألق والاستقرار (الاجتماعي (المترجم).

(*39) ولد ريتشارد شتراوس عام 1864 وتوفي عام 1949 وأبوه هو الموسيقي فرانز شتراوس. أما بوزوني فقد ولد عام 1866 وتوفي عام 1924 وهو إيطالي، كان عازفا للبيانو ومؤلفا موسيقيا (المترجم).

(*40) التيوتون من القبائل الألمانية القديمة والبرامزي نسبة إلى يوهانز برامز (1832- 1897) المؤلف الموسيقي الألماني الشهير (المترجم).

(*41) والت ويتمان 1819- 1892 شاعر أمريكي يعد ديوانه «أوراق العشب» نقلة كبيرة في الشعر الأمريكي (المترجم).

(*42) pentatonic نسبة إلى السلم الموسيقي الذي يتألف من خمس نغمات (المترجم).

(*43) سورن كيركجار (1813-1855) فيلسوف دنماركي ومفكر ديني عميق، يعد أبا الوجودية المؤمنة، (المترجم).

(*44) إيجور فيودوروفيش سترافنسكي (1882-1971) مؤلف موسيقي أمريكي مولود في روسيا (المترجم).

(*45) استخدم هنا الأصل كلمة siesmographic نسبة إلى جهاز قياس الزلازل، وذلك على سبيل الاستعارة (المترجم).

10 العبقرية في الرياضيات

كلايف كلمستر

نادرا ما يستخدم المشتغلون بالرياضيات مفهوم العبقرية بمعنى القوة الإبداعية الغامضة والبصيرة النافذة في تقويم أعمال بعضهم البعض. ويختلف الأمر مع قطاع الجمهور العام الذي يهتم بأنشطة الرياضيات، ولسوف اذهب هنا إلى أن الخلاف ناشئ من أن الاهتمام الرئيسي لعلماء الرياضيات بعمل بعضهم البعض منصب على صحته. ومع ذلك فالجمهور العام على صواب في استخدام المفهوم لتقييم الرياضيات في الماضي. فعندما يتمكن امرؤ من إدراك التطورات التي نتجت عن عمل معين، عندئذ فقط يدرك أنه «كان نتيجة لمسة يد عبقري» في هذا المجال، تماما كما هي الحال في الفنون الأخرى.

وتعد الرياضيات أحد مظاهر حضارتنا الخلاقة واسعة الامتداد، التي يرجع تاريخها إلى ألفين وخمسمائة عام. ولقد اكتسبت في السنوات الخمسمائة الأخيرة صفة مميزة إضافية، وهي صفة «لغة العلم»، وبهذا أخذت تؤدي دورا حاسما في سيطرتنا على العالم المادي. ويتجلى هذا الطابع المزدوج للرياضيات في تقسيمها إلى رياضة بحتة

ورياضة تطبيقية. وحيث إن هذا التقسيم يوحي بوجود نوعين من الرياضيات أكثر مما يوحي بمظهرين لعلم واحد يعمل فيهما في الغالب مجموعتان مختلفتان من العلماء، فإنه في أساسه تقسيم مضلل، وإن كان مريحا. ومع ذلك، فسوف أناقش المظهرين كلا على حدة.

ويعتقد بوجه عام أن الرياضيات تتسم بطابع الدقة، فلا تكاد تصاغ مشكلة بوضوح وبطريقة صحيحة، حتى يكون لها حل وحيد. وسوف يؤدي هذا بالبعض إلى الارتياب في وصفي للرياضيات بأنها إبداعية أو خلاقة. وينشأ سوء الفهم هذا مع الرومانسيين فحسب، وهو يتجاهل أمثلة كالبارثينون(*) وي. س. باخ(*1)، والفيلات التي صممها بالاديو(*2)، وكلها تبين أن الدقة ليست خصماً، للعملية الإبداعية الخلاقة. لكن الأمر على أية حال مماحكة غير ملائمة هنا، لأن الإبداع الرياضي الحقيقي ينشأ مع تكوين الصياغة الواضحة والصحيحة للمشكلة وهذه العملية قلما تكون دقيقة.

ويشهد على النشاط الفعال للرياضيات ذلك العدد الكبير من المشتغلين في هذا المجال، وكذلك عدد الصحف المتخصصة التي تنشر بحوثهم، والصعوبة التي يواجهها الشاب في الوصول إلى المرحلة التي يمكن عندها أن يمارس قدراته الخلاقة. ومع ذلك فإن هذا موضوع منعزل جدا، وهذه الانعزالية ظاهرة اجتماعية نشأت عن تحيز قديم في نظامنا التعليمي يوحي دائما بأن القدرة الرياضية مستقلة دائما عن قدرة الإنسان على التعلم بشكل عام. غير أن الأمر لم يكن دائما كذلك. ويقال إن باب أكاديمية أفلاطون وضعت فوقه عبارة تقول «لا يسمح بالدخول لمن يجهل الهندسة». وفي الإبداع المرئي لعصر النهضة الإيطالية، يصعب أحيانا رسم حد فاصل بين علماء الرياضة والمعماريين والمصورين، وهاهو ذا بيير ديلافرانشيسكا(*3)، الذي يوصف اليوم بكل ثقة بأنه رسام، تستثيره الروابط الرائعة بين العلاقات الرياضية في عطه الغريب الذي يسمى (الجلد).

لكن العزلة الحالية تعني أنه يجب علي البدء بمحاولة الإجابة عن هذا السؤال «ما الرياضيات؟». وللإجابة عن هذا السؤال ثلاثة أوجه على الأقل.

الوجه الأول، الذي ينجم عن العزلة، يتطلب مني ببساطة إبلاغ غير الرياضيين من القراء بالنشاط الفعلي للرياضيين. ويتطلب الوجه الثاني

تعيين حدود هذا النشاط حتى نستطيع عندها أن نقول. «هذه نسميها رياضيات، وهذه ليست رياضيات». على أن هذا الوجه الثاني من معنى السؤال ليس له أهمية كبيرة فيما أناقشه الآن، وذلك بسبب وجود اتفاق عام حول لب الموضوع، وفي هذا ما يكفي الآن، ولذا فإني سأتجاهله، اللهم إلا حين أشير إلى أنه سؤال تزداد بالتدريج صعوبة الإجابة عنه، لا سيما أن نشاط بعض مؤلفي الموسيقى وبعض المصورين يقترب شيئا فشيئا من الرياضيات. ويمكننا أن نتطلع في المستقبل إلى مجموعة من الأنشطة المتصلة التي تبدأ من هنا، وتمتد عبر فروع الرياضيات لكي تنتهي بالتدريج إلى تعقيدات الحاسوب الحديث.

والوجه الثالث من المعنى، الذي هو الشغل الشاغل للقرن الحالي، يبدأ بنوع من الاتفاق حول الوجه الثاني، ويتساءل عن طبيعة هذا النشاط وعن مبرراته. ويشار إلى هذا كثيرا داخل التخصص على أنه «فلسفة الرياضيات»، ولكن هذه تسمية مضللة بعض الشيء، ويمكن أن تكون تسميته بالدراسات الخاصة بالأسس أكثر دقة. على أن هذا الوجه الثالث للسؤال، وهو الذي يتجاهله معظم المشتغلين بالرياضيات-وهذا أمر يدعو إلى الدهشة- وجه مهم جدا بالنسبة لمناقشتي للموضوع، حيث إن منطقة القدرة الإبداعية هنا محددة بدقة.

سأبدأ بمحاولة تقديم صورة للنشاط المهني للرياضيين. وهنا نجد مفهومين أساسيين هما «البرهان» و«التجريد». ونحن نعلم من الناحية التاريخية أن الرياضيات بدأت بعلم الهندسة، وأن فكرة البرهان قد تم توضيحها، وإن لم تتم السيطرة عليها تماما في كتاب «الأصول» لأقليدس، وهو أعظم المراجع الهندسية نجاحا على الإطلاق، لأنه ظل يستخدم لأكثر من ألفي سنة بعد كتابته. ولقد قيل إن الهندسة نفسها قد استنبطت من قواعد الإبهام (التجريبية) التي استخدمها المصريون لتعيين حدود الحقول المتفق عليها بعد انخفاض النيل كل عام. ولكن رغم أنهم عرفوا هذه الحقيقة واستخدموها، وهي أن مثلثا أضلاعه مكونة من 3 ,4 ,5 وحدات، له زاوية قائمة تقابل أطول أضلاعه، فإن فكرة إثبات هذا مما يمكن تصوره من افتراضات أخرى أبسط، ظل أمرا غريبا عليهم. ولا يهمنا أن كان هناك شيء من الحقيقة فيما جاء في التراث الإغريقي من أن فيثاغورس قد

ضحى بثور أو بقطيع من الثيران عند اكتشافه البرهان على العلاقة العامة بين الأضلاع الثلاثة للمثلث قائم الزاوية، لأن أهمية ذلك تكمن في التراث وفي القيمة العليا التي يعزوها إلى البرهان، كما أن البرهان قد استمر إلى يومنا هذا هو العنصر الأساسي الوحيد لأية جزئية من جزئيات الرياضيات. وليس من غير المألوف على الإطلاق استخراج برهان جديد من نتائج تمت البرهنة عليها بالفعل، وكما أن القيمة التي تعطى لمثل هذه البراهين الجديدة تبين، بسبب ما تلقيه (هذه البراهين) من ضوء على ارتباطات النتيجة بالأجزاء الأخرى للموضوع، أن الشيء المهم بالنسبة للرياضيين ليس هو الحقائق الرياضية، بل المهم هو البراهين الرياضية. فليس للحقائق أهمية في حد ذاتها، إلا إذا أصبحت عناصر مكونة لبرهان جديد على نتائج أخرى.

ولابد هنا من ذكر ملاحظتين إضافيتين عن البرهان. فالرياضيون يستخدمون هنا مفهوم الجمال ليصفوا به ما أدركوه ذاتيا من تفوق برهان على برهان آخر، وربما وجد البعض في هذا أحد مظاهر الإبداع. وأعتقد أن عملا كهذا سيكون غير مجد لسببين: أحدهما يرجع إلى صعوبة تحديد مفهوم الجمال في الرياضيات كما هي الحال في أي مجال آخر، فأحيانا ما يرجع (أي الجمال) إلى عنصر المفاجأة، وذلك عندما نصل في البرهان الرياضي إلى نقطة معينة يبدو فيها أن الطريق مازال طويلا، وعلى حين غرة تهبط فكرة لم تكن في الحسبان وتؤدي في الحال إلى إتمام البرهان. وأحيانا ما يرى الجمال في الطريقة التي ترد بها الأفكار المستخدمة في البرهان من مجال بعيد لا يخطر على البال، بحيث تتأدى النتيجة من إدراك ارتباط-لم يكن من قبل متوقعا-بين أجزاء متباعدة جدا من الموضوع. وهناك ملامح أخرى يمكن وصفها بالجمال، وترتبط بمدى قيام البرهان بزيادة فهمنا للنتيجة، ولكن جميع أفكار الجمال هذه ذات طابع ذاتي. وفضلا عن ذلك فإن التركيز الشديد على هذا يقلل من شأن الخاصية الجوهرية الوحيدة للبراهين، وهي خاصية الصحة (أو الصدق).

أما سببي الثاني في إغفال مفهوم الرياضي عن الجمال عند محاولة تحديد معنى القدرة الإبداعية، فهو أن هذا المفهوم يعتمد اعتمادا كبيرا على أفكار تتعلق بما «حدث بالفعل» في البرهنة على نتيجة ما. ولكني أود

أن أثبت أن الإبداعية تنحصر في مقدار ما يمكن أن ينتج في المستقبل عن نتيجة ما. وهذا مشابه لاستخدام الكلمة في مجال الفنون الإبداعية الأخرى.

والملاحظة الثانية عن البرهان أكثر ملاءمة لموضوعي، فقد أصبح من الأمور المألوفة منذ عهد الإغريق أن الحجة الصحيحة لا يمكن أن تقدم شيئا جديدا لم يكن من قبل موجودا (بطريقة مضمرة) في الافتراضات (أو المسلمات). ولهذا فإن قضايا الرياضيين، على الرغم مما يبدو من تنوعها تنوعا كبيرا، لا تعكس عن العالم أكثر مما يعكسه العدد الضئيل جدا من العبارات التي اشتقت منها (هذه القضايا)، لكن ما هو الوضع المنطقي لهذه العبارات؟ في القرن الثامن عشر ناقش كانت الرأي الذي كان قد بدأ يحرز بعض التقدم في ذلك الوقت، وهو أن الافتراضات مستخلصة من التجربة، واتخذها بدلا من ذلك مثالا رئيسيا على عبارته التركيبية القبلية (a periori)، التي تعرف بطريقة مستقلة عن التجربة أو الخبرة، وإن كانت الصفات التي تحملها على الموضوعات لا تنتمي بالضرورة إلى هذه الموضوعات، بل ربما كانت شيئا مختلفا. وهذه الفكرة-التي لا يمكن على الإطلاق قبولها-عن الرياضيات، تعد خطوة مهمة على الطريق إلى مختلف الآراء في القرن العشرين عن الافتراضات (أو المسلمات)، وهي الآراء التي تعتبر أنها تختار اختيارا حرا. ولهذا يذهب ل. إ. ج بروور(*4) إلى القول بالفكرتين التاليتين: «الرياضيات مرادفة للجزء الدقيق من تفكيرنا» و«الرياضيات إبداع حر للعقل البشري». وهو لا يجد تناقضا في القول بهما معا، ولو أن التوفيق بينهما يتطلب فلسفة محكمة للرياضيات وللمنطق، تولى هو نفسه تطويرها وإن كانت لا تزال مرفوضة من معظم الرياضيين.

ومعظم المشتغلين بالرياضيات من جهة أخرى هم ضرب من الأفلاطونيين، فهم يعتقدون أنهم يصفون خصائص الموضوعات الحقيقة التي توجد في عالم معين من المثل.

وهم يوجدون هذه الموضوعات عن طريق تعريفات تمنحها خصائصها. وهنا أيضا يبدو شطرا المذهب متناقضين، ولكن المشايعين لهذا الاعتقاد لا يفصحون في هذه الحالة صراحة عن معتقداتهم، وبذلك يستطيعون تجاهل التناقض. وكانت أكثر الصيغ احتراما من الناحية الفكرية، لأفلاطونية المشتغلين بالرياضيات، هي الصيغة التي قدمها هلبرت(*5) مع فكرة نظام

صوري مكون من البديهيات (المسلمات) وقواعد الاستدلال هي فكرة تسمح باستنتاج المبرهنات من المسلمات. ومثل هذا النظام الصوري أو الشكلي، يمكن من حيث المبدأ، أن يختار بحرية، ولا يخضع إلا للمطلب الذي يستوجب أن يكون نظاما متماسكا بمعنى أنه ينبغي ألا يسمح إطلاقا باستنتاج كل من العبارة ونقيضها. وهنا نجد الإبداع الحر نفسه الذي يقول به بروور، خصم هربرت اللدود. بيد أن مشروع هلبرت الحقيقي لا يقصد مضاعفة النظم الشكلية (الصورية) بطريقة عبثية، بل يطالب بالأحرى باختيار تلك النظم التي تمثل العمل الذي يمارسه الرياضيون المشتغلون بفرع واحد (من فروع الرياضيات) أفضل تمثيل ممكن. ولا يوجد نظام وحيد لكل فرع، والاختيار الإبداعي للنظام الذي يصلح أكثر من غيره لفرع معين، وفي الوقت نفسه يصلح لمده وتعميمه إلى أقصى حد، هذا الاختيار هو أكثر أعمال المشتغلين بالرياضيات دقة ورهافة.

وقد قادتني مناقشة مشكلة البرهان إلى المظهر الآخر من المظاهر المهمة للعلوم الرياضية، ألا وهو التجريد. فأي امرئ تعلم شيئا من الحساب يدرك ما فيه من تجريد، ومن الواضح أن «1 + 1= 2» فكرة تجريدية نشأت عن تناول الإنسان شيئين مرارا وتكرارا، كتناوله تفاحة ثم تفاحة أخرى وهكذا. ولكن هذه هي البداية فقط، فإجراء العمليات الرياضية هو أن تجرد باستمرار من الأفكار التجريدية لتصل إلى أفكار أكثر تجريدا. ولسوف أوضح هذا بمثل بسيط. تخيل أنك اخترت مثلثا متساوي الأضلاع قص من قطعة من الورق المقوى ووضعته على منضدة. ثم درت حوله بقلم رصاص لترسم حدوده على المنضدة. والآن عليك أن تسأل كيف يمكن نقل هذا المثلث إلى أماكن أخرى جديدة على سطح المائدة، بحيث يحتل المكان مثلثي الشكل نفسه الذي حددناه على السطح؟ إحدى هذه الطرق هي تحريك للمثلث الورقي في شكل دائري بمقدار ثلث دائرة، بحيث يتحرك كل ضلع 120 درجة ليشغل المكان الذي كان به الضلع المجاور يمكن تكرار هذه الحركة ليتغير وضع المثلث صانعا ثلثي دورة حول نفسه. ومن الممكن أيضا أن نرفع المثلث من فوق سطح المائدة، (وهذه حركة مختلفة عن الحركتين السابقتين) ثم نضع وجهه على سطح المائدة في المساحة نفسها التي حددناها. ثم نحرك المثلث كما حركناه سابقا، أي مرة ثلث دورة ثم مرة ثلثي دورة.

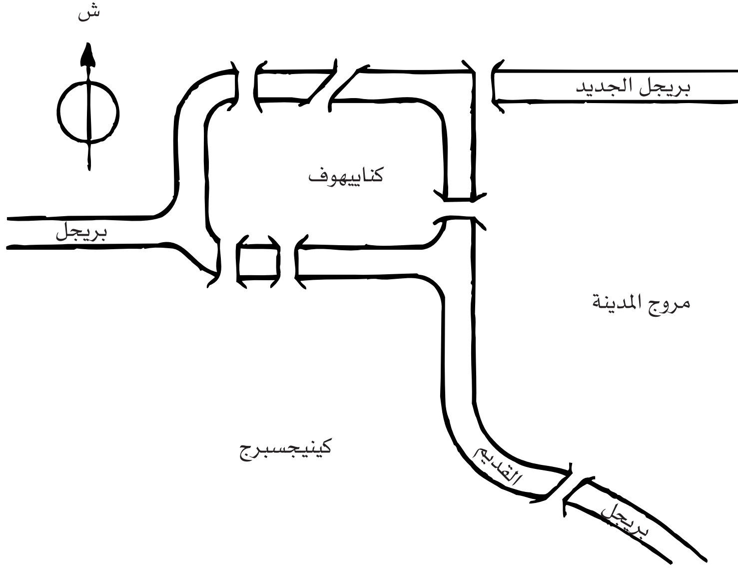
هذه هي العمليات الخمس الوحيدة. (وسوف يضيف الرياضيون إلى ذلك وضعا سادسا عندما يعتبرون أن وضع المثلث الورقي على المائدة دون لمسه مطلقا هو وضع آخر، لكن هذا يعتبر تعقيدا تقنيا). وحتى الآن فإن ما قمنا به إنما هو أمر يعد تافها لا يزيد على مضمون الأسئلة البسيطة في أي اختبار ذكاء. ولا تبدأ مرحلة التجريد إلا عندما نقوم بإجراء حركتين متتاليتين من الحركات الست السابقة واحدة تلو الأخرى مباشرة، بحيث تكون نتيجة مجموع الحركتين معا هو وضع جديد، ولكن في المساحة المثلثة الشكل نفسها التي رسمناها على سطح المائدة، والنتيجة بالنسبة للمثلث الورقي هي النتيجة نفسها التي تحدث لتحريكنا المثلث في أي من الأوضاع الستة السابقة حركة واحدة. وأول خطوة في عملية التجريد هي أن ننسى موضوع المثلث، وأن نفكر في أية مجموعة متناهية من العمليات لها هذه الصفة، وهي أن مجموع اثنتين من هذه العمليات ينتج عملية ثالثة. أما الخطوة الثانية، فهي الاستغناء عن مطلب تطابق العمليات، فأية مجموعة متناهية من العناصر لها الخاصية نفسها (وبعض الخواص الأخرى البسيطة التي ستكون كافية لجعل المجموعة شبيهة إلى حد كبير بخصائص العمليات، لأن النتائج السابقة لا تزال صالحة) تسمى مجموعة متناهية. والخطوة الثالثة هي الاستغناء عن شرط وجوب أن تكون المجموعة متناهية حتى تتحدد مجموعة لامتناهية وهكذا. وفي كل مرحلة سوف يحافظ التجريد التالي على بعض الخصائص، ويفشل في الحفاظ على أخرى. وعملية التجريد هي فن اختيار الصفات التي يبقى عليها. وهكذا نجد هنا، كما هي الحال مع بناء نظام (صوري)، (وهي عملية ترتبط بالتجريد ارتباطا قويا) أن مقياس العملية الإبداعية هو ما يتأتى عنها من نتيجة، تماما كما هي الحال مع الفنون الأخرى.

يكفي هذا مؤقتا للرد على سؤال «ما الرياضيات؟»، وأتحول الآن إلى السؤال الرئيسي عن الإبداع والعبقرية. فلقد ظهر خلال تاريخ الرياضيات الطويل عدد من الرياضيين البارزين الذين تتوافر لديهم جميعا درجة عظيمة من القدرة الإبداعية بالطرق التي وصفتها. ولو أراد أحد وضع قائمة ب «دستة» أو بعشرين من أعظم المبدعين، فسوف يكون هناك على الأرجح اتفاق عام غير متحيز على من تتضمنهم القائمة، بزيادة أو نقصان واحد أو

اثنين. ومن بين هؤلاء يمكن أن يمنح لقب عبقري باحتراز شديد لمن بلغت بصائرهم وقواهم الإبداعية درجة من العظمة يتعذر تفسيرها. ولسوف أختار حالتين كمثالين على ذلك، ليس بوصفهما أعظم البارزين، ولكن لأن النتائج التي ترتبت على عملهما يسهل تفسيرها دون كثير من التفصيل التقني.

ويشير مثالي الأول إلى استقصاء قام به أويلر(*6) الرياضي السويسري عام 1735 عندما كان في الثامنة والعشرين من عمره(1). فقد شدت انتباهه (تحويلة) طريقة شغل بها سكان كينيجسبرج، حيث يتدفق نهر بريجل من فرعين شرقي المدينة يلتحمان، ثم ينفصل النهر ثانية ليتدفق حول جزيرة (كنايبهوف) قبل التقاء الفرعين على الجانب الغربي من الجزيرة، والتدفق بعيدا تجاه الغرب. وكانت الجزيرة ترتبط بالضفة الشمالية بجسرين، وبالضفة الجنوبية بجسرين آخرين. وكانت أيضا تتصل عن طريق جسر واحد بمروج المدينة، وهي المنطقة الشرقية الواقعة بين الفرعين، وأخيرا كانت مروج المدينة تتصل بالضفة الشمالية بجسر، وبالضفة الجنوبية بجسر آخر. وكان الهدف من (التحويلة) التي شغلت السكان هو محاولة التمشية في المدينة بحيث ترتد بهم إلى النقطة التي بدأوا منها، بعد عبور كل جسر مرة واحدة بالضبط. ولم يفلح أحد في القيام بهذا، واعتقد البعض أن ذلك مستحيل، بيد أنه لم يكن هناك إجماع تام. (كينيجسبرج هي الآن كالييننجراد بالاتحاد السوفييتي(*7)، وجسورها التي دمرت في الحرب العالمية الثانية أعيد إصلاحها على طراز مختلف).

ويبرهن أويلر على أن التمشية المقترحة مستحيلة، بيد أن الملمح المهم في مناقشتي (لهذا الموضوع) هو كيف قام بذلك وماذا قال؟ لقد كان من اليسير عليه أن يناقش الموضوع على النحو التالي: أية تمشية لابد أن تمر في وقت ما خلال مروج المدينة. وتوجد ثلاثة جسور تربطها بمكان آخر. في أي اتجاه تعبر هذه الجسور؟ يجب اختيار أي اثنين منها ليستغلا كمخرج من المروج، وواحد كمدخل إليها أو العكس، ولكن من المحال تماما أن تدخل منطقة مرة واحدة ومع ذلك تغادرها مرتين، أو تدخلها مرتين وتغادرها مرة واحدة في جولة دائرية. لكن ذلك الحل هو مثال آخر على ما يجري في اختبار للذكاء، مع أنه أشد إيجازا من حل أويلر، فهو يعتمد على ملمح



عرضي لمدينة كينيجسبرج. وقد رأى أويلر على الفور أن هذه المشكلة الخاصة هي مثال واحد فحسب من مجموعة شاملة من المشكات مع أي عدد من الجزر والجسور والفروع. ويستوعب منهجه مثل هذه المشكلات جميعها، إذ يناقش الأمر بهذه الطريقة: باستخدام الرموز شل وجب ومش وجز(*8) للضفة الشمالية والضفة الجنوبية والمروج الشرقية والجزيرة على التوالي، يلاحظ أويلر أنه يمكن الإشارة إلى عبور أي جسر بزوج من الرموز يشير إلى الجزء الذي تتم مغادرته، والجزء الذي يتم الوصول إليه. ففي العبور من الجزيرة إلى الضفة الشمالية، على سبيل المثال، يدون الرمزان جز/شل، ويجب أن يبدأ العبور التالي في السلسلة برمز شل، ولو تم العبور من الضفة الشمالية إلى مروج المدينة في الشرق لامتدت السلسلة هكذا، / جز/شل/مش. وكل جسر تال يضيف رمزا وهكذا، ولكي نفي بشروط المشكلة (وهي عبور كل جسر مرة واحدة فقط والبدء والانتهاء من النقطة نفسها) علينا أن نوجد منظومة من الرموز طولها ثمانية، بادئين ومنتهين بالرمز نفسه. وتوجد خمسة جسور تصل الجزيرة بالأجزاء الأخرى، ومن السهل أن نلاحظ ورود رمز (جز) ثلاث مرات في السلسلة لو أريد عبور

هذه الجسور الخمسة. وبالطريقة نفسها لكل من مناطق الشمال والشرق والجنوب ثلاثة جسور، ومن السهل أن نرى ضرورة أن يرمز لكل منها مرتين بالرموز شل/مش/جب. ووضع كهذا مستحيل حيث إن 3 + 2 + 2 + 2 هو 9 وليس 8.

وهكذا يعرض أويلر شيئا من المقدرة الإبداعية في عمومية حله، وهذا أمر مهم، لأن الحل أدى في القرن الحالي إلى تطور واسع المدى في الرياضيات فيما يعرف بنظرية التمثيل البياني، وقد أثبت هذا التطور بدوره فائدته في كثير من التطبيقات. بيد أن الأمر سيبدو غريبا حين ترى عبقرية في حل لغز بسيط كهذا، حتى لو اتصف بالعمومية. والشيء الذي يكشف عن العبقرية هو مقدمة البحث، حيث يشير أويلر إلى هذه المشكلة كمثال لمنهج أكثر عمومية، ولنوع جديد من الهندسة لم تعد فيه المقاييس مهمة (لأن من الواضح أنه لا شيء يتوقف على حجم الجزيرة أو أطوال الجسور، ومع ذلك فإن المشكلة هندسية). ولقد تم تبني هذه اللمحة بعد قرن ونصف من الزمان، وازدهرت في القرن الحالي في فرع مهم من الرياضيات يسمى الطوبولوجيا الجبرية، التي تبحث في مجموعة متنوعة من مشكلات «الموضع» وليس فقط في تلك المواضع ذات البعدين، عن طريق اختزالها في صورة جبرية كما فعل أويلر مع جسور كينيجسبرج. فالطبوغرافيا تبدأ في الحقيقة بربط التشكيلات موضع الدراسة بمجموعات معينة متناهية أو لا متناهية.

أما مثالي الثاني فيأتي من بحوث جاوس[*9] الرياضي والفيزيائي الألماني العظيم، الذي يمكن تصنيفه في عداد العباقرة في أية قائمة مهما تكن انتقائية، وذلك بسبب المدى المتسع لنشاطه. لقد قيل إن كل شيء اكتشف في الرياضيات طيلة قرن من الزمان قد توصل إليه جاوس، وإن لم ينشر، ومثل هذه المبالغة تحوي بذرة من الحقيقة.

لقد كان جاوس في جوتنجن وفي عامه الواحد والأربعين حين بدأ المسح الكبير لأراضي مملكة هانوفر عام 1818[2]. واستمرت عملية المسح ما يقرب من عشرين عاما، وقد عين جاوس مديرا لها. وكان المطلوب أن يكون إشرافه في المراحل الأولى إشرافا دقيقا. وعملية المسح مثلها مثل عملية المسح العسكري في بريطانيا تماما، تتكون من مساحات على شكل

مثلثات، بمعنى قياس الزوايا بين خطوط النظر من نقطة مختارة إلى نقاط أخرى مرئية من هذه النقطة، مع تكرار العملية من هذه النقاط وهلم جرا. ولقد ثبت أن إجراء قياسات دقيقة في هانوفر أكثر صعوبة مما كان متوقعا، ولهذا استغرقت هذه المراحل الأولى عشر سنوات من حياة جاوس.

وفي نهاية تلك الفترة، نشر جاوس بحثا كان من الآثار الجانبية لعملية المسح. وقد بدأ البحث على هذا النحو: النقاط المستخدمة في التقسيم إلى مثلثات تكون تقريبا على سطح الأرض الكروي، ولابد من أن يؤخذ انحناء الأرض في الاعتبار عند عملية المسح. وقد اختيرت هذه النقاط فوق قمتي تل وجبل حتى يمكن مشاهدة كل نقطة من النقاط الأخرى بالتبادل، ومن ثم لم تكن فوق سطح الأرض بالضبط. وفضلا عن ذلك، لم يكن ذلك السطح كرويا تماما، لأن دوران الأرض يحدث انبساطا عند القطبين. ولهذا تساءل جاوس-باللجوء إلى التعميم الذي يقوم به الرياضيون عادة-عن كيفية وصف واحتساب انحناء أي سطح هندسي. ولقد قام بهذه الحسابات (وهو في هذا لم يكن مبتكرا كلية) عن طريق حساب درجة قياس انحناء الخطوط المرسومة على سطح منحن. ومن الطبيعي أن هذه المنحنيات يتفاوت انحناؤها وفقا للكيفية التي ترسم بها. ولكن لأن السطح نفسه منحن، فهناك حد لمدى الاستقامة التي يمكن أن ترسم بها. ولكن تأتي هنا لمسة جاوس العبقرية، فلو رسم أحد شكلا هندسيا على صفحة من ورق ثم طوى الورقة ليكون مخروطا أو اسطوانة، فإن المخروط أو الاسطوانة سيكون كل منهما منحني السطح. ومع ذلك فإن هذا السطح هو السطح الذي لا يتغير عليه وضع الشكل الهندسي. فلو التقى خطان مستقيمان عند زاوية معينة قبل ثني الورقة دائريا، فإن المنحنيين المناظرين سيلتقيان عند الزاوية نفسها بعد ثني الورقة. وهكذا نجد أن بعض مظاهر الانحناء لا تؤثر إطلاقا في هندسة الأشكال المرسومة على السطح. ومن ناحية أخرى تختلف الهندسة على سطح كروي عن تلك التي على فرخ ورق مسطح، لأن المرء لا يستطيع لف فرخ من الورق ليجعل منه جسما كرويا. ونتيجة لهذا فإن مجموع زوايا مثلث مرسوم على سطح كروي يتجاوز قيمة الزاويتين القائمتين اللتين تكونان مجموع مثلث مسطح. وهكذا يوجد أيضا مظهر انحناء يؤثر في الهندسة على السطح، بالإضافة إلى التأثير في

العلاقة بين نقاط السطح والفراغ الخارجي.

وبالحجة التفصيلية والتقنية بالأحرى استطاع جاوس تصنيف وصف مظاهر الانحناء هذه تصنيفا كاملا، ما كان منها أساسيا ملازما لطبيعتها وما لم يكن. ويمكن اعتبار الجوهري منها هي الخصائص التي يمكن التوصل إليها بالمقاييس التي تجربها كائنات ذات بعدين تعيش على السطح. أما تلك التي ليست أساسية وملازمة، فقد اعتمدت إلى حد ما على العلاقة بالفراغ المحيط. ولقد سر جاوس نفسه بالنتيجة الأساسية التي توصل إليها، وسماها بكل تواضع «مبرهنات خارجة عن المألوف»[*10] ولكن جاوس نفسه لم يكن ليتوقع التعميمات (التي بنيت عليها) بعد خمسين عاما، وهي التي تمت أساسا على أيدي علماء الهندسة الإيطاليين، الذين حققوا نظرية التناظر للفراغات التي لها أكثر من بعدين.

وتلخيصا للمناقشة حتى هذه النقطة أقول: لقد حاولت أن أوضح أن فكرة العبقرية تكون ملائمة، حين يقف المرء متعجبا أمام البصيرة المبدعة التي يتعذر فهمها كلية، والتي تؤدي إلى مثل هذه التطورات الأبعد في الرياضيات. وصفة العزلة التي تطبع الرياضيات تعني أن معظم أمثلة هذا النوع معقد ويتعذر النفاذ إليه. ولكني استخدمت مثالين يسهل معهما تقديم تفسير بسيط. والآن أنتقل إلى المظهر الآخر للرياضيات وهو «لغة العلم».

ويعد هذا المظهر من بعض الجوانب أكثر سهولة في تناوله، لأن عزلة الرياضيات يمكن التغلب عليها بالبحث داخل سياق مشكلة معلومة ومحددة تستخدم في التطبيق. ولكن الغموض في الحقيقة أكثر عمقا، إذ يبدو من المتعذر تماما تفسير حتمية إمكان حدوث تطبيقات بأي حال من الأحوال لموضوع تجريدي كهذا. ولتبسيط الأمر بطريقة مختلفة بعض الشيء أقول: إن الرياضيات تتحدث بدقة مطلقة رغم أنها لا تفعل شيئا أكثر من البرهنة على ما احتوته بالفعل الافتراضات الرياضية. فكيف يمكن التوفيق بين هذا وبين إفادتنا بشيء جديد عن العالم الواقعي بكل ما فيه من (مظاهر) عدم الدقة؟ وليس لهذا الغموض أن يتبدد بتبني وجهة النظر الأفلاطونية التي ترى أن تطبيق الجزء الرئيسي من الرياضيات لا يتم على العالم الطبيعي، وإنما يتم على مثال أو نموذج له. ولأن هذا النموذج المثالي مثال رياضي، فإن الغموض ينتقل ببساطة إلى العلاقة بين المثال وعالم الواقع.

وليس بمقدوري تقديم حل لهذا الغموض الذي يتجاهل الرياضيون وجوده، ومن ثم يثبتون عزلتهم. وليس لهذا-لحسن الحظ-تأثير في مناقشتي لفكرة العبقرية، ذلك أن صعوبة تفسير العبقرية لا تكمن في وجود النتائج بل في اكتشافها. وأريد الآن أن أصف ثلاثة شواهد تعرف من خلالها الجمهور الأكبر بوضوح على مثل هذه العبقرية.

والشاهد الأول هو ميكانيكا الأجرام السماوية لنيوتن. فمنذ ما يربو على 300 عام تماما أوضحت «مبادئ»[*11] نيوتن أن ما يلاحظ من حركات الكواكب حول الشمس، يمكن تفسيره بافتراض أن كل كوكب ينجذب نحو الشمس بقوة تتناسب طرديا مع كتلته، وعكسيا مع مربع بعده عن الشمس. ومع تعميم هذا، بافتراض أن قوة التربيع العكسي تحدث أثرها بين أي جسمين، أتيح فيما بعد احتساب الانحرافات البسيطة عن المواضع التي رصدت في القرن السابع عشر بطريقة فجة. وكان الافتراض هنا أن هذه الانحرافات التي تسببت عن أصغر تأثيرات للكواكب بعضها في بعض. ولقد أثبتت ميكانيكا الأجرام السماوية هذه نجاحها بدرجة هائلة. و تفاصيل كتاب نيوتن تفاصيل هندسية، ولا تتسم بشدة البساطة. ولم يحل هذا دون الاعتراف بفضله. يقول بوب:

الطبيعة وقوانينها كانت ترقد مختبئة تحت جنح الظلام.

وقال الرب «ليكن نيوتن»، فكان الضوء[3].

واعترافا بفضله شيدت له مقبرة عظيمة في كنيسة وستمنستر[*12]. وأصبحت نظريته موضوع حديث الصالونات عبر القنال الإنجليزي. ولكن ما السر الذي أدى إلى هذا الترحيب الشعبي؟ لعل ذلك يرجع من ناحية إلى الدقة الشديدة في التنبؤ، ولكن الأهم من ذلك بكثير هو الإثارة التي ترتبت على افتراض القوة الكونية الخفية، وإن تكن كلية، للجاذبية. وكانت النتيجة هي الاعتراف بأن النهضة قد تسنمت الذروة في عصر العقل الذي رأى ما كان يريد أن يراه، وهو نجاح العقل في ربط مجموعة مذهلة من المشاهدات بعدد قليل من القوانين البسيطة. وهو لم يقل سوى القليل عما لم يكن ليحبه كثيرا عن القوة الخفية التي لا تفسير لها، القوة الغامضة المنافية للعقل كالخيمياء التي استغرقت الكثير من وقت نيوتن، والتي كانت أقل نجاحا إلى حد كبير. لكن الجمهور العام كان مصيبا في إطلاق صفة

العبقرية هنا، لأن نتائج صياغة ميكانيكا نيوتن هائلة، كما أن عملية اكتشاف قانون التربيع العكسي (ولو أن البرهان الكامل معروض في الكتاب، وهو كغيره من الإصدارات الرياضية يحجب أكثر مما يكشف عنه) تدل على قوة إبداعية غير قابلة للتفسير.

وكما ناقشت الصالونات نظرية نيوتن، دار جدل كثير في الرأي العام حول نظرية أينشتين في بواكير القرن العشرين. وتختلف قصة أينشتين عن قصة نيوتن. إذ ليس هناك سر وراء هذا الذي كان من الضروري أن يحدث. فلقد قدم أينشتين إسهامين بارزين كان أحدهما في عام 1905، وكان الثاني بعد عشرة أعوام. على أن الشهرة العامة قد جاءت بعد الحرب العظمى، ومن ثم اتجهت الأنظار إلى الإسهامين معا. ففي عام 1905 انصب اهتمام أينشتين على مشكلة سرعة الضوء. وكان من المعروف منذ أواخر القرن السابع عشر أن الضوء ينتقل من مكان لآخر بسرعة عالية معينة، وبحلول عام 1905 صار واضحا أن هناك شيئا ما يدعو للتساؤل فيما يتعلق بسرعة الأجسام عند مقارنتها بالضوء وبطبيعة سرعة الضوء نفسه. وبذلت محاولات لتوضيح هذا الموقف بالنظر إليه على أنه سمة من سمات المغنطيسية الكهربية (والتي تصادف أن كان لدى العلماء مجموعة كبيرة من الحقائق التجريبية عنها)، وكان حل أينشتين مختلفا بشكل جذري. فقد لفت الانتباه إلى أن وصفنا للأحداث حين وقوعها عند نقطة معينة في الفضاء وفي زمن معين، ينطوي على افتراض ميتافيزيقي مسلم به، أي أن حدثا ما (بعيدا) كان له زمن وحيد لحدوثه، فكل ما يستطيع المراقب أن يكتشفه حقيقة بالقياس-الذي يقتضي بالضرورة إرسال واستقبال إشارات بين المراقب والحدث-هو زمن نسبي إليه (أي إلى المراقب)، والافتراض الميتافيزيقي بأن هذا الزمن النسبي لا يتوقف في الحقيقة على مكان المراقب، صار من السهل إدراك خطئه، لأنه يؤدي إلى تناقض. وبإسقاط هذا الافتراض الخاطئ، يتوقف اعتبار الزمن خاصية رقمية لحدث ما. وبدلا من ذلك علينا أن نربط هذا المقياس الرقمي بالعلاقة بين الحدث والمراقب. ومن بين النتائج الغريبة لما تقدم، ذلك الموقف المعروف لرائد الفضاء الذي يعود بعد رحلة طويلة ليجد أن الوقت الذي انقضى معه، أقل من الوقت الذي انقضى مع غيره من البشر الذين لم يبرحوا وطنهم، ولا

يعد هذا لغزا إلا بالنسبة لمن يتمسكون بالمفهوم القديم عن زمن وحيد للحدث البعيد.

ولقد جذبت هذه الفكرة الغريبة لما يحدث لرائد الفضاء انتباه الناس إلى أينشتين، وإن لم تكن هي السبب الوحيد لذلك. فالسبب-وفي هذا ما يجعلنا نشيد بأولئك الذين اهتموا بهذه الأمور في العشرينيات، حتى وإن لم يفهموا المصطلحات الفنية-هو أن أينشتين قد خطا الخطوة الأصيلة الشجاعة نحو التساؤل عن مفهوم الزمان واقتراح إصلاح جذري له. ولم يجد الجمهور في هذا الإصلاح ما يرضيه، إذ كان ضد أفكاره البديهية، ولكن الجمهور أدرك أن المفهوم الذي لديه عن الزمن أصبح موضع تساؤل. ومن المعقول أن نصف مثل هذا العمل الخلاق المبدع بأنه عبقري.

ولكن هذا الوصف في رأي يكون أكثر ملاءمة عندما يطبق على إسهام أينشتين عام 1915، الذي كان موضوعه هو التوفيق بين نظرية الجاذبية لنيوتن وبين النتائج التي توصل إليها أينشتين في عام 1905 عن الزمن. وهو أكثر ملاءمة، لأن بحث عام 1915 يقوم بثلاثة أشياء مدهشة تماما. فهو في المقام الأول يشكك في قوة الجاذبية الخفية الغامضة التي اضطر «عصر العقل» بحكم الظروف أن يجيزها. وهو يعود إلى ما قبل نيوتن، إلى جاليليو، إلى ملاحظة أن جسمين ثقيلين لهما وزنان مختلفان يسقطان بسرعة متساوية حين يطلقان في مجال جاذبية. لقد قال أينشتين إن هذا يتيح إمكان تحليل الظواهر من وجهة نظر جديدة، فبدلا من النظر من نقطة ثابتة على سطح الأرض عليك أن تنظر من وجهة نظر السقوط الحر (للأجسام). وأيا كانت الأشياء التي قد تقيسها من حولك، فلن تكون الجاذبية واحدة منها، لأنه في حالة السقوط الحر، يتأثر كل شيء بدرجة متساوية. ونحن نرى الآن على شاشات التليفزيون رواد الفضاء وهم في حالة السقوط الحر هذه تماما، بحيث أصبحت حالة انعدام الوزن شيئا عاديا. أما في القرن التاسع عشر، فقد كانت هذه الفكرة صعبة التخيل حتى بالنسبة لجول فيرن الذي كون عنها فكرة خاطئة، وحتى بالنسبة لأينشتين نفسه الذي اقتضى منه تخيل هذه الفكرة في عام 1910 قدرا كبيرا من الجهد. ولهذا كانت أولى خطواته المدهشة هي إلغاء فكرة نيوتن عن مجال الجاذبية بتبني وجهة نظر مختلفة.

ولكن ماذا كانت هذه النظرة الجديدة؟ إن الكواكب يجب أن تظل دائرة حول الشمس، لا أن تتحرك في خطوط مستقيمة، كما سيكون عليها أن تفعل تحت انعدام الضغوط. ويحدث هذا ببساطة، لأن التغيير في نقطة الرؤية هو تغيير مقيد بموضع معين. ولكن عند ما يبتعد المرء أكثر فأكثر، تبدأ بقايا مجال الجاذبية القديم في الارتداد، لأن نقطة الرؤية تتوقف عن أن تكون هي النقطة الصحيحة التي تقوم بإلغائه، لأنها لا تكون قابلة للتطبيق إلا هناك حيث بدأتا. وكانت الخطوة الثانية المدهشة لأينشتين (وهي التي يدين فيها بعض الشيء «لصديقي» العالم الرياضي مارسيل جروسمان) هي البحث عن كيفية صياغة مشكلة ربط المجال المتغير بوجود الشمس. غير أن هذا يؤدي إلى الخطوة الثالثة المدهشة. فتكنيك (أسلوب) هذه الخطوة، رغم أن كلا من أينشتين وجروسمان اشتقاه من أعمال العلماء الإيطاليين المشتغلين بالهندسة التفاضلية في القرن التاسع عشر، هو في الحقيقة مجرد تعميم لنظرية جاوس عن انحناء المسطحات. ولكن الأمر لم يعد الآن أمر سطح ذي بعدين فقط، بل كيان منحن مركب ذي أربعة أبعاد. والأبعاد الأربعة ضرورية بسبب دمج كل من زمان ومكان (موضع) الحدث (حيث لم يعد للحدث زمن وحيد، بل زمن يتوقف على مكانه بالنسبة للمراقب). وانحناء هذا الكيان (المركب) الذي يحدث الآن مدارات الكواكب، ينشأ هو نفسه عن وجود الشمس. وبدلا من اندفاع الكواكب بطريقة قهرية غامضة تجاه الشمس تشاهد الكواكب الآن وهي تتحرك في أكثر الممرات استقامة في فراغ منحن بسبب وجود الشمس. ويمكن لو شئنا ذلك، تصور هذا الكيان المنحني وكأنه ممدد في فراغ ذي أبعاد أعلى، تماما كما كان السطح المنحني الذي وصفه جاوس يمتد في فراغ ثلاثي الأبعاد. ولكن لا ضرورة للعذاب الذهني الذي يتطلبه تصور كهذا، لأن أينشتين-مستعينا بفكرة جاوس (عن المبرهنة التي تقع خارج المألوف)-لا يستعمل سوى المقادير الكمية التي يمكن لسكان هذا الكيان القائم على فروض رياضية قياسها وبحثها، فلم نعد كائنات أسطورية ذات بعدين. وهكذا توج أينشتين في عام 1915 إعادة صياغته لفكرة الزمن التي قدمها عام 1955، بفكرة عن المكان لا تقل عنها ثورية. ولقد اعتبر (الرأي العام أو جمهور المشتغلين بالعلوم الطبيعية) أفكار أينشتين عن الزمان والمكان بوجه خاص ضربا من العبقرية،

وهو حكم صائب ليس فقط لصحة هذه الآراء ووضوحها، ولكن لاستخدامها للمجالات المختلفة بشكل موحد بفضل تلك الخطوة المبدعة.

أما مثالي الأخير عن العبقرية في تطبيق الرياضيات، فقد نال استحسانا جماهيريا أقل، ولكن ما فيه من إبداع وبصيرة نفاذة، لا يقلان بأي حال من الأحوال عما لدى كل من نيوتن وأينشتين. ولقد كان المتصور في مبدأ الأمر أن هذا التطبيق يقتصر على النشاط الفعال للرياضيات، ولكنه في الواقع أوسع من ذلك بكثير، لأنه يطبق تقريبا على كل تفكير مركب. أما الرياضي المعني فهو النمسوي جودل[*13]، وكان ذلك في عام 1931. وأفضل طريقة لإدراك مضمون اكتشافه الأصيل، هو اعتباره شبيها بالمخططات التي وضعها هلبرت والتي ذكرتها آنفا، وذلك لمحاولته وصف طبيعة الرياضيات وكأنها عائلة متشابكة من نظم صورية أو شكلية، لكل منها مسلماته وقواعد استدلاله لاستنباط المبرهنات من المسلمات. وأقول «أفضل طريقة» لأن جودل صوب نيرانه بالفعل إلى هدف مختلف، وهو كتاب (برينكيبيا ماثيماتيكا)[*14][4] لراسل وهويتهد، وهو محاولة ممتازة وإن كانت قد فشلت في إيجاد أساس منطقي محكم للرياضيات. ومن ناحية أخرى، كانت الفكرة المقصودة من أحد أنظمة هلبرت الصورية أنه يمكن أن يطبق على بعض فروع الرياضيات مثل الهندسة، وأن المسلمات وقواعد الاستدلال يمكن عندئذ اختيارها بأحسن وسيلة ملائمة لتوفير براهين «لكل» النتائج الهندسية (ومن هنا جاءت خاصية الكمال). أما عن نظام كهذا-كما سبق أن أشرت-فإن المرء يود لو يطمئن-بطريقة يقينية-على تماسكه أو اتساقه[*15].

وبحلول عامن 1929 نجح هلبرت وزملاؤه في البرهنة على أن كثيرا من نظمهم الصورية (الشكلية) ستكون متماسكة لو، وفقط لو، أن النظام الخاص بعلم الحساب كان متماسكا. وما أوضحه جودل حينئذ هو أن أي نظام صوري كهذا، يشترط فيه فحسب أن يكون نظاما مركبا بما يكفي لأن يشتمل على علم الحساب (العد). ومثل هذا النظام يعاني من أحد عيبين: فهو إما أن يكون غير كامل. ونتيجة كهذه تصدم فكرتنا كلها عن تقنين الرياضيات عن طريق مجموعة ثابتة من الافتراضات. بيد أنها تقوم بأكثر من ذلك. لأن هذه الطريقة التي ثبت نجاحها في الرياضيات بصورة واضحة، قد تم التوسع فيها بشكل كبير حتى أصبحت نموذجا للبحث في مجالات

كثيرة مختلفة، بحيث نجد جودل في الحقيقة يلفت النظر إلى أوجه القصور الخطيرة في الطريقة التي نسير عليها في البرهنة على صحة أي شيء.

ويواصل جودل حملته الشديدة في حالة الرياضيات بوجه خاص. ذلك أنه حسب طريقة هلبرت، في بناء النظم الصورية، قد يقبل الإنسان على مضض فكرة عدم الكمال: كدلالة على أن أي نظام يظل صالحا إلى أن يتطور الموضوع تطورا يجعلنا نحتاج إلى نظام آخر. ولكن في حالة عدم وجود نظام صحيح أو نظام أفضل بشكل مطلق، فإننا سنحتاج من باب أولى إلى نوع من التأكد من تماسكه. ولكن برهان جودل يقوم على عرض نتيجة تكون «واضحة الصحة» لو كان النظام متماسكا، وإن يكن مع ذلك غير قابل لإثبات صحته. ومن بين هذه النتائج المتنوعة، توجد نتيجة واحدة يكون السبب في وضوحها هو ببساطة أن النظام متماسك.. وعلى هذا فإن النتيجة المترتبة على برهان جودل هي أننا لن نستطيع أبدا الحصول على التأكد الذي نرغب فيه من تماسك النظام.

إن اكتشاف أوجه القصور التي تتضمنها عمليات البرهنة التي نقوم بها لهو عمل عبقري في الواقع. بيد أن دهشتنا من هذا تزداد بمجرد تعرف بنية البرهان. فأولا أي دور يمكن أداؤه بذكر علم الحساب؟ والإجابة هي أنه إذا كان النظام مركبا بدرجة كافية للتعبير عن علم الحساب، فمن الملائم أيضا أن نتحدث عن صياغاته وبناء جمله وهكذا، كما في اللغة الطبيعية تماما. (والسبب ببساطة هو أن النظام يصاغ بأبجدية محدودة بحيث يمكن ترقيم التعبيرات الموجودة في النظام ووصفها عن طريق الإعداد). ولكن يمكن القول ثانيا إنه بمجرد بروز مقياس الاعتبار الذاتي هذا، فإن اللغات الطبيعية تظهر بها بعض التناقضات وعلى هذا إذا كتبت:

[الجملة التي بين القوسين الموجودين على هذه الصفحة خاطئة]

ثم تساءلت عن صدق أو كذب هذه الجملة فإن الافتراض بأنها صحيحة سيؤدي بي إلى استنتاج أنها كاذبة والعكس صحيح[5]. وعنصر التناقض على أية حال يأتي نتيجة لاستخدام مفهوم الصدق. والمفهوم الأساسي المناظر في النظام الصوري لهلبرت ليس هو الصدق، ولكن إمكان البرهنة (على صحته) ابتداء من المسلمات وصدق ما هو قابل للبرهنة، خاصية مشتقة تعتمد على صدق المسلمات وتماسك النظام. ولهذا يستبدل جودل

«بالكاذب» ما «لا يقبل البرهنة عليه». ولو كان النظام الشكلي أو الصوري مركبا بدرجة تكفي لأن يتضمن علم الحساب، فإنه يستطيع عندئذ دراسة جملة، كما يمكن استخدام الجمل المرقمة بدلا من الأقواس القائمة، وبذلك تصبح جملة جودل على النحو التالي:

[الجملة رقم كذا وكذا غير قابلة للبرهنة.]

ويمكن الآن (وهنا تكمن الدقة القصوى لبرهان جودل الذي اتسم من قبل بالدقة الشديدة) استبدال «كذا وكذا» برقم معين، بحيث تكون النتيجة جملة رقمها هو الرقم نفسه الذي ذكر فيها. وبهذا الرقم الخاص، تؤكد الجملة عدم قابليتها للبرهنة، ولنسأل الآن عن صدق هذه الجملة أو عدم صدقها، فلو كانت صادقة فستكون عندئذ جملة لا يمكن إثباتها من المسلمات رغم أنها جملة صادقة.. وفي هذه الحالة يكون النظام غير كامل. ولو كانت كاذبة، فيجب عندئذ أن تكون الجملة قابلة للإثبات، بحيث تقدم المسلمات برهانا على جملة كاذبة، ويكون النظام غير متماسك.

وهكذا أعاد عرضي النهائي للعبقرية مناقشتي للموضوع دورة كاملة. فقد بدأت بالإصرار على أن البرهان هو العملية الرياضية الجوهرية. وها أنذا أنتهي بلفت النظر إلى عرض جودل المذهل الذي يوضح مدى الضعف الكامن في مثل هذه النظرة لعلم الرياضيات. أي أن العبقرية تتساءل عن أسسها نفسها بطريقة تمثل نمط تفكير القرن العشرين أصدق تمثيل.

الهوامش

(*) معبد أقيم على الأكروبول في أثينا في القرن الخامس الميلادي (المترجم). يوهان سباستيان باخ (1685- 1750) مؤلف موسيقي ألماني وعازف أورج (المترجم).

(*1) أندريا بالاديو (1508- 1580) معماري إيطالي أحيا وطور العمارة الكلاسية وخاصة النماذج الرومانية القديمة للتخطيط المتساوق والنسب المتناسقة. وكان لكتبه الأربعة عن العمارة وتصميماته للفيلات والقصور أثرها العميق في العمارة المنزلية في القرن الثامن عشر، وخاصة في إنجلترا والولايات المتحدة (المترجم).

(*2) مصور إيطالي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، نزعم الاتجاه الواقعي في عصره، وهو منظر وعالم رياضيات (المترجم).

(*3) لويتزن إجبرتوس جان بروور، مؤسس الاتجاه الحدسي في التفكير الرياضي في مقابل الاتجاه الصوري أو الشكلي عند هلبرت-ولد عام 1881 في أوفرشيه بالقرب من روتردام في هولندا، وشغل منصب أستاذ الرياضيات في جامعة أمستردام حتى إحالته للتقاعد في عام 1955- أسهم في إعادة تأسيس الرياضيات بعد إعادة النظر في مبادئها التقليدية، وذهب إلى أن المنطق مشتق من الرياضيات وتعتمد بداهته على الحدس الرياضي القائم على فكرة قريبة من فكرة كانت عن الزمان بأنه حدسي وصورة للحساسية الباطنة. وقد بنى على هذه النزعة الحدسية الذاتية فكرته البنائية أو النزعة التكوينية في الرياضيات، التي تقوم على النشاط الفعلي البنائي الذي تعبر عنه الحقائق الرياضية، كما حاول إقامة نظرية المجموعات اللانهائية والمتصل على أساس حدسي ذاتي، مع الاستغناء عن مبدأ الثالث المرفوع. كتب أيضا في الفن والتصوف وإصلاح اللغة (المراجع).

(*4) ديفيد هلبرت (1863-1943) أستاذا للرياضيات بجامعة جوتنجن، وقدم أعمالا مهمة في تأسيس الأكسيوماتية (نظام المسلمات أو البديهيات) التي تقوم عليها الهندسة والحساب والفيزياء بالبرهنة على استقلال هذه النظم وخلوها من التناقض. وكثيرا ما يقارن-لأهمية إنجازاته- بإقليدس. من أهم مؤلفاته: أسس الهندسة، أصول المنطق النظري، أسس الرياضيات وغيرها (المراجع).

(*5) ليونارد أويلر (1707- 1783) رياضي سويسري يعد مؤسس التحليل الرياضي الحديث (المترجم).

(*6) كان هذا قبل تفتيت الاتحاد السوفييتي والذي أصبح الآن روسيا الاتحادية. والمدينة المشار إليها ميناء في لتوانيا قرب البلطيق، وكانت عاصمة للإقليم الألماني في غرب بروسيا. وهي تقع على نهر بريجل، وتبعد عن برلين بنحو 397 كيلو مترا في اتجاه الشمال الشرقي منها. وكالييننجراد اسم أطلقه الروس عليها بعد احتلالهم لها في الحرب العالمية الثانية. وقد اشتهرت المدينة بأن الفيلسوف كانت عاش فيها وعلم في جامعتها، ولم يغادرها أبدا حتى وفاته واستقرار ترابه في كنيستها، حيث نقشت على ضريحه العبارة الشهيرة من كتاب نقد العقل العملي: «شيئان يملآن

نفسي إعجابا وإجلالا : السماء ذات النجوم فوقي، والقانون الأخلاقي في داخلي» (المترجم والمراجع).
(*7) كان لابد من تعديل الرموز لتتوافق مع النسق العربي (المترجم).
(*8) كارل فريدريش جاوس (1777- 1855) رياضي وعالم فلكي ألماني، كان أستاذا للفلك في جامعة جوتنجن ومديرا لمرصدها، برهن على أن الدائرة يمكن أن تنقسم إلى 17 قوسا بوساطة الهندسة الأولية (المترجم).
(*9) في الأصل باللاتينية theorema egregium.
(*10) إشارة إلى الكتاب الأساسي لإسحق نيوتن (1643- 1727) وهو المبادئ أو (الأصول) الرياضية للفلسفة الطبيعية، الذي صدر في عام 1687، ثم نشر في سنة 1726 قبل وفاة نيوتن بعام واحد، وأعاد فروست نشره عام 1878. وقد ضم تفسيره الرياضي (الميكانيكي الحتمي) للطبيعة وقوانين الجاذبية التي كان له فضل اكتشافها (المراجع).
(*11) كنيسة قوطية أنشئت في القرن الثالث عشر وتضم قبور ملوك الإنجليز وعظمائهم (المترجم).
(*12) هي الكيمياء القديمة والتي كانت غايتها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب واكتشاف علاج شامل للأمراض ووسيلة لإطالة الحياة إلى ما لا نهاية والعثور على حجر الفلاسفة (المترجم).
(*13) كورت جودل (1906- 1978) منطقي ورياضي أمريكي ولد في مملكة النمسا-هنغاريا (المترجم).
(*14) «أصول الرياضة» كتاب أساسي في فلسفة الرياضيات يقع في ثلاثة مجلدات، أصدره راسل بالاشتراك مع هويتهد (1990-1913) (المترجم).
(*15) يكون النظام الرياضي متماسكا أو متسقا إذا كان خاليا من التناقض. والتماسك-أو الاتساق-ببساطة هو الخلو من التناقض، وهذا بطبيعة الحال هو الشرط الذي لا غنى عنه لصحة أي تفكير. وإذا كان العقليون والمثاليون يشترطون التماسك أو الاتساق للحكم على صدق أي عبارة أو فكرة أو نظام معرفي، فإن التجربتين. أيضا لا يقبلون التناقض، بل إن الجدليين-مثل هيجل-لا يمكنهم أن يستغنوا عن اشتراط التماسك والاتساق، على الرغم من اختلاف موقفهم من التناقض أو قوة السلب التي يعتبرونها القانون الأساسي المحرك للفكر-والوجود، وتطورهما أو صيرورتهما المستمرة (المراجع).

11

العبقرية والاضطراب العقلي

تاريخ أفكار متعلقة باقترانهما

نبل كسل

أجمل الأشياء هي تلك التي يوحي بها الجنون ويكتبها العقل.
أندريه جيد[1]

عندما عبر القدماء-كما فعلوا بصورة مختلفة- عن فكرة أنه «لم توجد أبدا أية موهبة فطرية عظيمة ingenium دون مس من جنون dementia[2]»، فإنهم لم ينسبوا إلى الموهبة الفطرية أو إلى الجنون معاني تترجم بطريقة مقنعة إلى عبقرية وجنون، والارتباط الطويل بين الاثنين، والمستمر حتى اليوم، يبدأ في القرن السادس عشر. وربما لم يدهش جمهور شيكسبير من لفتته الذكية إلى أن:

المجنون والعاشق والشاعر
يؤلف الخيال بينهم أجمعين
.. (حلم ليله صيف)[*]

فالمجنون في حالة هذيان، والعاشق مستثار، والشاعر شديد الاهتياج، وسرعان ما سمعوا منه فضلا عن ذلك، أن:

الحب مجرد جنون، وأنا أقول لكم إنه يستحق أن يحبس في بيت مظلم و(يجلد) كالمجانين.
(كما تهواه)[*1]

ومع ذلك فإن إشارته إلى الخيال كانت شيئا جديدا. وكان على القرنين السابع عشر والثامن

عشر أن ينزلا «العقل النبيل الجليل» باعتباره الصفة الرئيسية لعظماء الرجال، عن عرشه الرفيع، ويستبدلا به الأصالة والخيال. وحل الفنان بوصفه أرفع الكائنات شأنا، محل الحكيم. وولدت الفكرة الحديثة عن العبقرية مع هذا التغيير، وحملت حل الكتابات اللاحقة عن العبقرية فكرة مؤداها أن الذكاء المفرط ليس هو الشرط الأساسي لوجودها، وفي نفس العصر بدأ التقييم المستتير للجنون. ولقد أدى الوصف المنهجي في القرن السابع عشر إلى بداية الفهم العلمي. وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أتاح التقدير الصحيح للاضطراب العقلي فرصة استكشاف علاقته بالعبقرية.

ومع ذلك فقد كان شعراء القرن السابع عشر وكتاب المقالات والفلاسفة هم الذين أكدوا فكرة ارتباط العبقرية بالسوداوية. وأعلن روبرت بيرتون[*2] في عام 1621[3] أن «كل الشعراء مجانين» وأضاف إليهم الفنانين والفلاسفة حرصا على التوازن المطلوب. والبيتان الغاليان لدرايدن اللذان يقولان:

العقول العظيمة مرتبطة يقينا بالجنون على نحو وثيق

والحواجز الرقيقة هي التي تفصل بعضها عن بعض[4].

هما أكثر شهرة من الفكرة نفسها التي عبر عنها باسكال[*3] قائلا: «المفكر العظيم متهم بالجنون تماما كالمجرم العظيم»[5]. وبعد قرن ونصف كان لامارتين[*4] والذي تأثر كما سنرى بالنظريات السائدة آنذاك، أكثر تطرفا وهو يشير إلى «هذا المرض الذي نسميه بالعبقرية». وقد فسر ذلك بقوله:

«تحمل العبقرية في ذاتها مبدأ الهدم، والموت، والجنون، كما تحمل الثمرة في باطنها الدود»[6]. ولقد عبر أمثال هؤلاء الكتاب بحرية عما كان في ذلك الوقت مجرد معتقدات. فلم يفحص أحد منهم علاقة الفكرة بالمرض، لا بالتحقق منها ولا بتفسيرها. وبدأت تظهر في القرن التاسع عشر أصوات أكثر اعتدالا، وأكثر تصميما وتعقلا في التعبيرعن شكوكها. وكتب، أسكيرول[*5] أشهر طبيب نفسي في عصره قي كتابه عن «الأمراض العقلية» يقول:

لقد قال درايدن إن أصحاب العبقرية والمجانين شديدو القرب من بعضهم البعض. وإذا كان معنى هذا أن الذين يتمتعون بخيال نشيط جدا أو مضطرب

جدا ولديهم أفكار رفيعة جدا أو متقلبة جدا يبدون شيئا من التشابه مع المجانين، فإن هذا صحيح. ولكن إذا كان المعنى المقصود هو أن الذكاء العظيم يخلق الاستعداد للجنون، فإن هذا خطأ. فأعظم العباقرة في العلوم والفنون، وأكبر الشعراء وأنبغ الموهوبين من المصورين، قد احتفظوا بسلامتهم العقلية إلى أرذل العمر. وإذا كان أحد قد رأى مصورين أو شعراء أو موسيقيين أو فنانين وقد أصابهم مرض عقلي، فإن الذي حدث في الواقع هو أن هؤلاء الناس في ذروة خيالهم المتوقد بالنشاط قد ساروا في حياتهم من النقيض إلى النقيض، لقد كانوا أكثر من غيرهم من الناس عرضة لأن تؤدي بهم شخصياتهم إلى مثل هذا الوضع. والسبب في فقدانهم لعقولهم لا يرجع مطلقا إلى أنهم قد مارسوا ذكاءهم، كما لا ينبغي مطلقا أن نلقي اللوم على أعتاب العلم أو الفن أو الأدب. فالذين وهبوا قدرات عظيمة في الفكر أو الخيال يشعرون بالحاجة الشديدة إلى إثارة أحاسيسهم. وتحت إلحاح الحاجة الشديدة إلى هذا الشعر، يستسلم معظم المصورين والشعراء والموسيقيين في أسلوب حياتهم لكثير من التجاوزات التي تعتبر بالنسبة لهم، أكثر من الدراسة المفرطة، هي العلة الحقيقية للجنون[7].

لقد راقب اسكيرول عددا لا يحصى من مرضى العقول من كل دروب الحياة، وعرف الموضوع الذي يكتب عنه معرفة دقيقة. ولهذا استطاع أن يدحض التعميم الذي وقع فيه درايدن وأن يقدم تفسيرا للحالات التي يتعرض فيها العباقرة للجنون.

وشاهد تشارلز لامب[*6] كذلك عن قرب حالات المرض العقلي، وأقر باستحالة أن ينتج المجانين أعمالا عظيمة. ففي مقاله «عن الصحة العقلية للعبقري الحقيقي» كتب يقول: «بعيدا جدا عن موقف القائلين بأن الموهبة العظيمة (أو العبقرية بأسلوبنا المعاصر في الكلام) ملازمة بالضرورة للجنون، فإن أعظم الموهوبين على النقيض من ذلك هم دائما أعقل الكتاب. ومن المستحيل على العقل أن يتصور أن شيكسبير كان مجنونا»[8].

وكلما خضعت العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي للفحص الدقيق بدا أنها تتناقص. والواقع أن العبقرية-وهي أروع زهرة تتوج الجهد البشري-تقف للوهلة الأولى في مقابل الحالة المتدنية للمرض العقلي، بحيث يتعذر علينا أن نتصور وجود علاقة بينهما. ومع ذلك فقد ظلت موضع التفكير

المستمر لما يقرب من أربعمائة عام. وعلينا الآن أن نبحث عن أسباب ذلك. ولكي نقوم بهذا يتحتم علينا أن ننتزع بعض الخيوط التاريخية من مفهوم العبقرية المتطور.

وأول هذه الخيوط هو فكرة الانفعال. وإذا توجهنا إلى ديدرو سمعناه يقول: «لقد عشت طوال حياتي أدافع عن الانفعالات القوية، فهي وحدها التي تحركني. وفنون العبقرية تولد مع الانفعالات وتموت معها»[9].(ومن هذا) نتبين في الحال أن الانفعال المفرط-النوبة-يحمل في طياته علاقة وثيقة بالجنون. ألم يلفت النظر إلى هذا في وقت سابق كل من يونج[*7] شافتسبري[*8]؟ فالعبقري الذي تتملكه الحماسة يمكن أن يتلقى الإلهام، وما أن يبدأ العمل حتى لا يعود هذا الشاعر[.....] يعرف ما يفعله.. إنه مجنون. وهذا الخطيب [....] لا يعود يسيطر على نفسه... إنه مجنون»[10].

وحين كان العمر يتقدم بديدرو تراجع، كما فعل جوته، عن منح الانفعال الدور الرئيسي في العبقرية، رغم أنه لم يقلل أبدا من شأنه. ولقد أدت كل من الملاحظة والعقل الدور الأكبر في هذا. ومثل هذا التغيير يعد نقمة ونعمة ترجع إلى كبر السن. واعتقد ديدرو كذلك أن العبقرية التي لا تقبل في رأيه التبسيط ويتعذر تحليلها إلى الأجزاء التي تتكون منها، تتضمن التطوير لجانب واحد في الإنسان، وهذا نوع من الشذوذ الذي يجعل منه ماردا وحشيا.

ولقد ناقش ديدرو أمرا آخر له كذلك أهميته عند بحث العلاقة بين العبقرية والجنون. فقد راح يفكر بطريقة غير محددة فيما إذا كان ينبغي اعتبار العبقرية شيئا مفصلا عن الإنسان، ملكة (أو قدرة) يمكن تأملها بطريقة تجريدية، بحيث يمكن أن نتحدث عن إنسان «يمتلك عبقرية»، أو ما إذا كان ينبغي علينا من ناحية أخرى ألا نعتبر عبقرية هذا الإنسان عاملا منعزلا، بل (نعتبر أنها) قد حولته (تحويلا جوهريا)، بحيث أصبح مشبعا بها كلية، وغدا عبقريا أو «صاحب عبقرية».

ويعكس هذا الجدل بصورة دقيقة إلى حد كبير، خلافا قديم العهد عن الطريقة التي ينبغي أن نفكر بها في المرض. ولا شك في أن جوته قد أخذ بوجهة النظر الأولى، وهي أن العبقرية تتألف من طاقة فريدة أو تنظيم للطاقة. ومناقشة العبقرية كشيء يمكن التفكير فيه بمعزل عن الإنسان

الذي «يملكها»-إذا جاز هذا التعبير-يجعلها مفهوما أكثر مرونة وطواعية. ثم إنها أيضا تقدم تفسيرا للإنسان العبقري، الذي يكون خارج المجال الخاص بإنجازه الرفيع، أعني باستثناء أوقات خاصة وفي ظروف خاصة، شخصا عاديا يمكننا أن نتكلم معه وأن نكون في صحبته. يقول ابن شقيق رامو بطل قصة ديدرو «اللابطل والكاذب الوغد:< «هذا هو الذي أحبه في أصحاب العبقرية، أنهم يصلحون فقط لشيء واحد، أما فيما عدا هذا فهم لا شيء»[11].

ولقد اعتقد ديدرو أن العبقرية مكتسبة من الطبيعة، وسرعان ما انتقلت هذه الفكرة إلى ألمانيا، ثم تسربت إلى «الفلسفة الطبيعية» والأفكار الرومانسية لحركة «العاطفة والاندفاع». ويقول بورتر Porter «مع الرومانسية»، بطبيعة الحال توثقت عرى الرباط الذي لا ينفصم بين الجنون وبين العبقرية الفنية، واسترد طبيعته كتجربة من تجارب الحياة الشخصية»(12). ويضيف بكر Beker إلى ذلك قوله: (أن نسبة كبيرة من العباقرة الرومانسيين بوجه خاص أدوا دورا أساسيا في تحولهم إلى ضحايا، كما أوجدوا عن قصد أو غير قصد انطباعا أسهم في «فرض» الآخرين عليه صفة «الجنون». وقد أضفى «الهوس» على العبقري خاصية غامضة وغير قابلة للتفسير ساعدت على تمييزه عن الإنسان النمطي والبورجوازي وغير المتحضر، والأهم من ذلك أنها ميزته عن «صاحب الموهبة» (فحسب)(13). ولعل الفنانين والكتاب الرومانسيين لا يزالون يحنون لتلك الفكرة.

وبعد ذلك وطوال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر، حدث أغرب وأتعس وأفسد ربط للعبقرية بالاضطراب العقلي. وقد دفعت سلسلة من الأخطاء والتوريات السمجة نظريات التحلل المرضى إلى مكان الصدارة. وكانت الأفكار المتعلقة بالتطور حينئذ مثيرة لأوروبا بأسرها. وتمت الموافقة على نطاق واسع وعلى حدوث نوع من انتقال الخصائص الوراثية من جيل إلى جيل. وقدم دارون فكرة الانتخاب الطبيعي، لكن الآلية التي تتم بها عملية التطور كانت في منتصف القرن ما تزال بعيدة عن التقدير الصحيح.

وقد افترضت نظريات التحلل أن ثمة عملية مزدوجة تسبب الحالة القابلة للتوريث. فهي قد تنشأ من مرض عضوي، وقد تحدث نتيجة لسلوك أخلاقي معيب. وكان أحد الآراء المقترحة أن المرض ينشأ عن الإثم، ولهذا

أطلق على ضحايا التحلل اسم المنحرفين، أو بصورة أكثر تعاطفا وإن لم تقل عما سبق وضوحا، اسم المتدهورين (أو المتحللين).

وفي ألمانيا عبر جريزنجر عن رأيه فقال: «كلما سمعت عات وجود عبقري في أسرة، سألت مباشرة عما إذا لم يكن فيها معتوه أيضا»(14). غير أن النظرية من ناحية ثانية كانت أكثر تطورا في فرنسا، وذلك بتأييد من الطبيب «مانيان» واسع النفوذ. واعتبر إدمان المشروبات الكحولية ومرض الزهري بجانب مجموعة كبيرة من الحالات التي (استقر الرأي الآن غالبا على أنها مكتسبة، اعتبرت مدمرة لا للفرد وحده، بل لأولاده وكل الأجيال التالية، إلى أن ينتهي الأمر بالقضاء على الذرية كلها. فقد يصاب نسل الجيل الأول باستعدادات عصبية، وقد يعاني الجيل الثاني من الذهان أو البله. وقد افترض أن العبقرية يمكن أن تكون إحدى هذه النتائج المرضية، وارتبط الصرع بوجه خاص بالعبقرية. وقام مورو دي تور برسم شجرة تطورية سماها شجرة الحالات العصبية الوراثية والفردية(*9)، احتوت فروعها على الأمراض التي تصيب أعضاء الحس، وأمراض الوهم، والاضطرابات المزاجية، والآلام العصبية، وأنواع العصاب، وأمراض المخ والحبل الشوكي المعدية، والبله، وإدمان المشروبات الكحولية، والبغاء، وقرب القمة وضع الذكاء النادر في العلوم والموسيقى والفنون. ولقد بدأ مورو كتابه بهذه الحجة «إن هذه الاستعدادات العقلية التي تعمل بطريقة يصبح معها إنسان متميزا عن الآخرين بأصالة فكره، أو بفطنته أو بغرابة أطواره، أو بقوة عاطفته الجامحة أو بذكائه الفائق، إنما تنشأ كلها من نفس الأسباب العضوية مثل المشكلات الأخلاقية المتنوعة (التي نسميها الآن المشكلات العقلية)، التي يعبر عنها الجنون والبله تعبيرا كاملا»(15). وقد رسخت النظرية جذورها أيضا في إيطاليا وبخاصة في عمل لومبروزو(*10)، ففي كتابه «العبقرية والجنون» كتب يقول إن العبقرية هي ذهان انحلالي حقيقي»، ثم يلاحظ كثرة ظهور العبقارية بين المجاذيب، وكثرة المجانين بين العباقرة». ويذكر أنه «تمكن من اكتشاف عوامل انحلال متنوعة في العبقرية، هي أساس وعلامة كل أشكال الشذوذ العقلي الفطري تقريبا (والموروث هو المعنى المقصود هنا). إن عمالقة الفكر يكفرون عن تفوق قواهم العقلية بالتحلل والذهان»(16)

وفي الإنجليزية نادى جيه. ف. نسبت بأفكار مماثلة، وزعمت دراسته المعنونة

«جنون العبقرية» الصادرة عام 1891 أنها سجلت شذوذا عقليا بارزا في شخص كل بريطاني شهير أو في أسرته.

وفي كتاب هنري موديزلي «علم أمراض العقل»، الذي ظهر في الفترة التي كانت فيها نظرية التحلل في أوجها، احتفظ المؤلف بفتور نسبي تجاه مثل هذه الأفكار، ولكنه أثار فكرة تغير فسيولوجيا الأعصاب عند كل من العباقرة والمجانين. فهو يقول:

«الحقيقة التي لا يرقى إليها الشك، هي أنه حيث توجد سمة وراثية في أسرة ما، فإن أحد أعضائها قد يظهر أحيانا عبقرية ضخمة، بينما يكون عضو آخر مجنونا أو مصابا بالصرع. ولكن هذه الحقيقة لا تثبت في الحالتين أكثر من وجود حساسية طبيعية شديدة في التكوين العصبي، وأن هذه الحساسية قد اختلفت في كل حالة تحت تأثير الظروف الخارجية أو الحالات الداخلية».

ومن الطبيعي أنه لم يجد الحالتين معا في نفس الفرد، إذ إن أي مجنون تعوزه القدرة على الاستيعاب الذهني الهادئ والمتواصل والكامل، ولابد أن يكون عاجزا عن التطور العقلي في مراحله العليا وعن [....] الخيال الخلاق بحق [....] إنه ليس سليما ولا واسع الإدراك[17].

وفي عام 1869 ظهر لجالتون[*11] كتاب العبقرية الوراثية. ولم تكن العبقرية في رأي جالتون صفة خاصة، إذ استخدم المصطلح بحرية واعتبره مرادفا للقدرة الفطرية. «وأعني بالقدرة الفطرية» خصائص العقل والمزاج التي تحفز الإنسان وتؤهله لأداء أعمال تؤدي به إلى الشهرة [....] والقوة الكافية لإنجاز أعمال شاقة للغاية [....] والطبيعة التي لو تركت لنفسها فإنها-مدفوعة بمنبه باطني-ترقى الطريق المؤدي إلى المكانة المرموقة، ويكون لديها القوة التي تبالغ بها القمة [....] وقليل هم الذين اكتسبوا سمعة رفيعة دون امتلاك هذه المواهب الخاصة»[18].

وقد خصص جالتون هذا الكتاب للقضية التي أثبتها بالأدلة والشواهد التفصيلية، وهي أن العبقرية تنتقل بصورة مستمرة في العائلات. وفي طبعة الكتاب الثانية عام 1892 وجه اهتمامه لمشكلة العلاقة بين العبقرية والجنون. وسخر من لومبروزو وغيره «ممن بلغت آراؤهم عن متانة العلاقة بينهما حدا لا يستغرب معه أن يلاحظ أحد أتباعهم المتحمسين أن هذا

الشخص أو ذاك لا يمكن أن يكون عبقريا لأنه لم يكن مجنونا، أو ليس في أسرته مجنون واحد.

ومع ذلك فقد لاحظ جالتون «توافر شواهد لا حصر لها تدل على وجود علاقة وثيقة بين الاثنين [...] وقد انتابتني الدهشة عندما اكتشفت ظهور الهوس أو البله بكثرة بين الأقارب الأدنين لأناس يتمتعون بقدرة غير عادية. فالمغالون في حماستهم والمفرطون في نشاطهم العقلي لابد أن تكون أمخاخهم في الغالب شديدة الاهتياج غريبة الأطوار [....] ومن المحتمل أن يتعرضوا للجنون في بعض الأحيان، وربما أصابهم الانهيار تماما»[19].

وبما أننا نعرف على وجه الدقة ما كان يعنيه جالتون بالعبقرية، فإننا نعلم أنه لم يحبذ الافتراض الذي يستطرد في شرحه قائلا:

«إذا كانت العبقرية تعني شعورا بالإلهام أو بتدافع أفكار من مصادر يبدو عليها أنها خارقة للطبيعة، أو إذا كانت تعني الرغبة المضطربة العارمة في تحقيق أي هدف محدد، فإن ذلك يكون قريبا بصورة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المجانين ومن ميولهم إلى الهذيان، أو من نوبات المس الأحادي التي تصيبهم[*12]. إن العبقرية في مثل هذه الحالات لن تكون ملكة عقلية سليمة، ولن يكون من المرغوب فيه العمل على المحافظة عليها عن طريق الوراثة»[20].

ومع ذلك، فإن فكرة العبقرية بوصفها إلهاما أو تدافع أفكار مفاجئة، كانت فكرة سائدة بين أولئك الذين تشبعوا بنظرية التحلل. وكانت هذه النظرية قد قطعت تقريبا نهاية الشوط، ولكن شعبيتها تزامنت مع الانتشار الواسع للمصحات العقلية في أوروبا. ويعبر بورتر عن ذلك تعبيرا لا يخلو من الإبهام فيقول: «لقد ساعد ظهور مؤسسات الطب النفسي على إيجاد حضانات هدامة للعبقرية على نحو غريب»[21].

وفي هذا القرن نجد أن كرتشمر هو الوحيد من بين كل الأطباء النفسيين الذي تابع الأفكار الخاصة بالتحلل متابعة جادة، وتبنى المفاهيم المتعلقة بالتطور والتدهور، وذلك بالرغم من حرصه على دعوة قرائه لفهم العبقرية من جهة علاقتها بالعصاب واضطراب الشخصية، بدلا من المغالاة في بحثها من جهة علاقتها بالذهان (كما كان الحال حتى ذلك الحين):

إن العبقري من وجهة النظر البيولوجية البحتة، يعد حالة شديدة

الخصوصية في الجنس البشري. ومثل هذا [....] يبدي ميلا قويا للانحلال. [....] والمرض العقلي، وبصفة خاصة تلك الحالات الصعبة التي تقع، على حدود المرض العقلي هي بلا جدال أكثر ظهورا بين أصحاب العبقرية. [....] ومثل هؤلاء الناس هم أكثر تعرضا لأنواع الذهان والعصاب والأمراض النفسية. [....] ويعتبر هذا التحلل الداخلي للبنية العقلية بالنسبة لبعض أنماط العباقرة بداية لا مفر منها»[22].

وقد أكد كرتشمر أن:

العامل السيكوباتي (النفسي المرض) [....] جزء جوهري وضروري، وربما الحافز الأساسي، لكل أشكال العبقرية[23].

بهذا نكون قد رجعنا إلى القدماء فالاضطراب العقلي عنصر «ضروري» لا غنى عنه للعبقري. غير أن آراء كرتشمر لم تحظ إلا بالقليل من الاحترام. وفي أواخر القرن فقدت نظريات التحلل المرضي إقرار العلم بها عندما تم فهم مبادئ الوراثة على نحو صحيح. ولم تعد تلك النظريات تجد أي تأييد من جانب علماء الطب، ولم يبق لها أثر إلا عند عامة الناس عندما يرددون عبارات كهذه: «إنه ينحدر من أصل متواضع».

لقد حان الوقت الآن لتناول خيط تاريخي آخر وأن ندرس العبقرية في علاقتها بالمجتمع. إن العباقرة يغيرون طريقتنا في فهم الأشياء. والملاحظة العامة التي قالها برنسون[*13] وهي أننا نعرف العبقرية بأنها القدرة على القيام برد فعل (إبداعي) منتج في مقابل الممارسة التي تعود عليها الفرد»[24] كانت صدى لفكرة مشابهة عبر عنها بروست عندما قال:

«إن عبقرية الفنان تشبه درجات الحرارة شديدة الارتفاع التي لها القدرة على تفكيك تجمعات الذرات ثم تجميعها مرة أخرى في ترتيب مختلف كلية ومطابق لنمط آخر»[25].

ولقد عبر صمويل[*14] بتلر عن هذه الفكرة تعبيرا ينفذ إلى الصميم حيث قال:

«تدل العبقرية على التغير، والتغير هو الاشتياق إلى عالم آخر جديد، ولهذا يشك فيها العالم القديم. إنها تفسد النظام، وتزعزع العادات والتقاليد، ولهذا فهي لا أخلاقية [....] إن الفطرة غير المألوفة عند العبقرية، والفطرة الطبيعية السليمة عند بقية الناس، هما كالزوج والزوجة دائما في

شجار»[26].

وهو بعد ذلك بقليل يكاد يستعطفنا كي نوافق على أن: «العبقرية شيء يبعث على الضيق، ومن واجب المدارس والكليات وضع حد لها بنصب الفخاخ المناسبة في طريقها»[27].

وإذا كان العباقرة يعكرون صفو المجتمع، وإذا كانوا يسيئون التكيف معه، فإن هذه صفة أخرى يشاركون فيها مرضى العقول. ولكن إجراء هذا الاقتران شيء خطير، لأن الأسباب التي تكمن وراء نمطي الاضطراب مختلفة إلى حد بعيد. ومن سوء الحظ أن لدينا اليوم أسبابا قوية تحملنا على التأكد من وجود أماكن يخاطر من يصرح فيها بأفكار مبتدعة ومارقة بالتعرض للحبس بتهمة الجنون. لقد كانت العلاقة الوثيقة بين الانفعال والجنون فكرة من أفكار القرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت النظرة إلى المزعجين وعدم المتكيفين على اعتبار أنهم مخبولون، مسألة محزنة شغلت القرنين التاسع عشر والعشرين.

وهناك صفة أخرى يسيرة الفهم جدا، وهي صفة الحسد التي يمكنها أن تضاعف من حرصنا على اعتبار العباقرة مرضى عقليين. فتسمية العباقرة بالمجانين، ووصم وصفهم المرموق-إذا جاز (القول-بسمة مميزة، يجعلنا بشكل من الأشكال نقلل من شأنهم، بحيث يمكن لمتواضعي الحال من أمثالنا أن يتقبلوا وجودهم بمزيد من الارتياح. يقول سويفت[*15]. «عندما يظهر عبقري حقيقي في العالم فإنك تستطيع أن تعرفه بهذه العلامة، وهي تحالف الأغبياء جميعا ضده»[28]. ويعبر ديدرو على لسان ابن أخي رامو عن هذا قائلا.

«أنا حسود، وحين أسمع عن وجود صفة معينة في حياتهم الخاصة من تلك الصفات التي تحط من أقدارهم، فإنني أصغي إليها بسرور، ذلك لأنها تقرب ما بيننا، وتساعدني بسهولة على التعايش مع قدراتي المتواضعة»[29].

والعبارة التي تقول: «إن الآلهة تدمر من سبق أن خلقته مجنونا»-عبارة تنطوي على إسقاط بشري صميم.

وفي الكتاب الموجز الذي وضعه لانجه آيشباوم بعنوان «العبقرية والجنون والشهرة» وصدر لأول مرة في عام 1927 اعتبر لانجه الشهرة-مثلما فعل جالتون-ضرورية للعبقري، وقد قرن فيه عوامل الموهبة بالحالة العقلية

لدى العباقرة برسم جدول-إذا صح التعبير-ثنائي بسيط، وذلك بوضع الموهبة الكبيرة أو العادية مقابل المرض العقلي أو الصحة[30]. وهو لم يقدم معطيات كمية، وإنما قادته بحوثه في السيرة الذاتية (للعباقرة) إلى الاعتقاد بأن معظم العباقرة كانت لديهم موهبة كبيرة مع شيء من الشذوذ العقلي. وقد وجد أن عددا أقل من أصحاب الموهبة الضخمة كان سويا من الناحية العقلية، كما كان لعدد قليل موهبة عادية وعقلية مريضة. أما القليل النادر فكان لديهم موهبة عادية وكانوا أسوياء، واكتسبت هؤلاء عن طريق المصادفة السعيدة التي ربطت اسمهم بهرم مبني من عمل الآخرين، وأسهموا هم في الجزء الأخير منه، فقط بالخطوة النهائية الصغيرة التي أوصلته إلى القمة.

ولقد قدم كل من لومبروزو جالتون ونسبت وكرتشمر ولانجه آيشباوم قوائم العظماء من الرجال والنساء الذين أظهروا شذوذا عقليا، مصحوبة بسير ذاتية مختصرة تؤيد (هذا الشذوذ). وقد أقنع التأثير المتراكم لهذه القوائم الطويلة على المؤلفين بأنفسهم، أقنعهم بصحة فرضياتهم. ولكن الشيء الذي لم يفعله أحد منهم هو النظر إلى هذه الشواهد بطريقة إحصائية، وهي التي طبقها جالتون على توريث العبقرية، ولكنه لم يطبقها فيما (يتعلق بالمرض العقلي). إنهم لم يراعوا المعدلات، واستولى على انتباههم لا حجم البسط لأحجم المقام، لأنهم تجاهلوا تماما الأعداد الكبيرة للأفراد العظام الأصحاء.

ووجود علاقة ارتباط بين العبقرية والمرض العقلي أمر يخضع في نفيه أو إثباته للحقائق الواقعية. وهذه يشترط فيها أن تكون إحصائية وربما أن تراعي أيضا سلسلة النسب. وقد كتب هافلوك إليس[*16] تقريرا عام 1904 عن دراسته التي اعتمدت على السيرة الذاتية لعدد 1030 بريطانيا من الرجال والنساء من أصحاب العبقرية، الذين تم اختيارهم من بين البارزين في معجم السيرة القومي، كما جمع تفاصيل كاملة عن سيرهم الذاتية من مصادر أخرى بقدر ما استطاع. ووجد أن 4,2 ٪ فقط يعانون من اضطراب عقلي (بما في ذلك عته الشيخوخة). واختتم تقريره قائلا: «من النادر أن نجد أي جنون حقيقي لدى إنسان من ذوي العبقرية أثناء انشغاله بأفضل أعماله»[31].

وقد قامت كاثرين كوكس بدراسة السير الذاتية لثلاثمائة فرد من «أبرز

الشخصيات» ابتداء من عام 1450 ميلادية وما تلاها، مع الحكم على مدى بروز الشخصية بمقدار المساحة التي خصصت لها في معاجم السير الذاتية ودوائر المعارف. وقد بدا أن معظمهم تمتع بذكاء مرتفع وقوة شخصية كبيرة، ولكنهم من ناحية الاتزان العاطفي والسيطرة على الانفعالات حتى السابعة والعشرين من العمر (ولم تتابعهم كاثرين بعد تلك السن) لم يكونوا مختلفين عن المألوف[32].

أما أهم دراسة في هذا الموضوع فقد قامت بها السيدة أدله يودا التي درست 294 من العباقرة من المعترف بهم في محيط البلدان الناطقة بالألمانية منذ عام 1650 ميلادية. وشملت الشخصيات التي اقترحتها 113 فنانا، و 181 ورجل دولة، وافقت عليهم شخصيات لها مكانتها كل في مجاله، وجمعت معلومات واسعة عن حياتهم وسيرهم الذاتية، ورجعت إلى السجلات الطبية المتاحة للحالات موضع الدراسة ولأقاربهم، مما جعل بحثها عملا ضخما شديد الدقة. وقد تبين أن 8 ,4٪ من الفنانين و 4٪ من العلماء ورجال الدولة كانوا يعانون من ذهان وظيفي، كما كان كل الفنانين منهم مصابين بالفصام أو العجز الإرادي، وكل العلماء مصابين بالاكتئاب الجنوني. ومثل هذه الأرقام أعلى من المعدل المتوقع بالنسبة للسكان عامة، ولكنها ليست عالية جدا، خصوصا حين نتصور أن حياة هؤلاء الناس قد خضت للفحص الدقيق، وخاصة فحص السير الذاتية بما في ذلك المذكرات اليومية والخطابات التي قد يكشف فيها الكاتب طواعية عن حالات عقلية شاذة وقد كانت النسبة الغالبة في كل مجموعة على حدة من العقلاء وبلغت 95٪، أما حالات الأمراض النفسية أو السيكوباتية، وهو اصطلاح يشمل الحالات العصابية في الاستخدام الأوروبي التي تشتهر بصعوبة قياسها، فقد وجدت عند 27٪ من الفنانين و 19٪ من العلماء ورجال الدولة، مقابل معدل عام متوقع ما بين 10 و 12 في المائة، ومع ذلك، فإن هذه المعدلات التي تتعلق بالعباقرة لم تكن أعلى من نظائرها في مجموعة متوسطة من الحرفيين بوجه خاص. وقد خرجت أدلة بنتائج مهمة تتلخص فيما يلي:

«لا توجد علاقة محددة بين القدرة العقلية الفائقة وبين الصحة العقلية أو المرض العقلي، وليس هناك دليل يدعم الافتراض القائل بأن ظهور القدرة العقلية العالية يتوقف على الشذوذ النفسي [....] وقد ثبت أن

حالات الذهان والفصام بوجه خاص، ضارة بالقدرة الإبداعية[33].

ولم تسجل يودا زيادة ملحوظة في حالات الذهان أو العصاب في أسر الشخصيات التي اقترحتها، ولكن كارلسون وجد-أن احتمال الدخول في موسوعة «المشهورين» الأيسلندية (التي اعتبرها مقياسا للموهبة) زادت نسبته بمقدار الضعف عند الأقارب الأدنين للمرضى الذهانيين عنه عند السكان[34]. وقد ثبت هذا بوجه خاص بالنسبة للذهان الذي يتخذ شكل اكتئاب جنوني، إلا أن كارلسون في دراسة أخرى له. تتبع فيها تاريخ أسرة من 300 سنة، اكتشف زيادة ملحوظة في الموهبة في صفوف تلك الأسرة التي ضمت أعضاء فصاميين[35]. واستغل هستسون هذه المعلومات (بجانب معلومات مماثلة من عنده وإن لم تجمع بطريقة منظمة) لإثبات أنها يمكن أن تفسر استمرار وجود الجينة أو الجينات الخاصة بالفصام[36]. ولكن لا شيء من هذا العمل الوراثي يبرر اقتران العبقرية بالاضطراب العقلي لدى نفس الأفراد. ولهذا فإن النتائج التي توصلت إليها السيدة يودا تمثل أفضل عرض لمعرفتنا الحالية بهذه الوقائع. (والخلاصة) أن العبقرية والجنون ليسا متلازمين. ولكن هل انتهينا بذلك؟ وهل نصرف النظر عن الموضوع؟ وإذا كانت العبقرية والاضطراب العقلي لا يوجدان معا بمعدل متزايد من الناحية الكمية، فالأرجح أنه لايوجد شيء مهم يستحق أن نتتبعه أكثر من ذلك.

وقد تركز الاهتمام في هذا القرن على مشكلة مشابهة، وهي مشكلة العلاقة المحتملة بين القدرة الإبداعية وعدم الاستقرار العقلي. فمن ناحية، يوجد أولئك الذين يمنعهم افتتانهم بالموضوع من تركه جانبا، ومن ناحية أخرى لم تكن العبقرية ولا الجنون قابلين بسهولة للتحديد الدقيق. ومع ذلك فإن المرض العقلي يمكن تحديده الآن بالطرق الإجرائية، كما أن المعايير الإجرائية للعملية الإبداعية من الممكن توفيرها.

وقد قدمت «أندريسن» دراسة رائعة رغم صغرها، مستخدمة فيها إجراءات الاستبيان التشخيصي القياسي، لمقارنة حالة المرض العقلي لدى ثلاثين عضوا من أعضاء ورشة عمل كتاب موهوبين بجامعة آيوا، بمجموعة من الأشخاص المساوين لهم من ناحية الجنس والعمر والحالة التعليمية. «وقد وجد لدى الكتاب معدل أعلى من المرض العقلي، ولا سيما من النمط

الانفعالي (أي الاكتئاب الجنوني) [....] كما لوحظ أيضا وجود نسبة عالية من الاضطراب العاطفي والقدرة الإبداعية لدى أقارب الكتاب من الدرجة الأولى»[37]. ومن الطبيعي أن يكون هناك بون شاسع بين برنامج الكتابة الإبداعية وبين العبقرية أو حتى المستويات العليا للقدرة الإبداعية. ويحتمل أن الاكتئاب الجنوني هنا لم يكن مرتبطا إلا بالدافعية والحماسة اللتين ربما تتطلب القدرة الإبداعية ذاتها ربطهما بالحكم. وعلى كل حال، فإن هذه الدراسة تصور جانبا واحدا من الحملات المعاصرة لمحاصرة المشكلة. وها هو ذا «هير» يقرر أن: «ارتباط (القدرة الإبداعية) بالاضطراب العاطفي (خاصة في الأدب) يوحي بأن تكوين المزاج الدوري[*17] قد يكون سمة قيمة من الناحية الاجتماعية»[38]. وفي الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب (الذي بين يديك) يقدم «ستور» تفسيرا آخر للاقتران، ألا وهو أن الكتاب بحكم عملهم، لا يفلحون في تجنب الاكتئاب.

إن مثل هذه الأفكار تؤدي بنا الآن إلى النظر في الأفكار أو التأملات التي قدمت لتفسير الحالات الفردية التي يحدث فيها الاقتران (بين القدرة الإبداعية والمرض النفسي والعقلي). وقد سبقت الإشارة إلى بعض هذه الأفكار. وفي هذا القرن، وخاصة بالنسبة للفنانين، دأبت آراء التحليل النفسي على التأثير الشديد في الناس. لقد فتن الفن لب فرويد الذي انكب مرارا وتكرارا في الموضوع.

وفي حين أن جالتون قد رأى أن العبقرية شيء بيولوجي نابع من مصادر خارجية عن الشخصية وتجاربها، كانت وجهة نظر فرويد عن العملية الإبداعية أن القوة الأساسية المحركة لها، كامنة في داخل الفرد. وقد اعتقد أن الجزء الجوهري من إبداعات العباقرة إنما يرد عليهم في شكل إلهام، نتيجة للتفكير اللاشعوري. لقد امتلك الفنانون (دائما) المقدرة على اقتناص الصور والمشاعر الضائعة (ذكريات) طفولتهم، لأنهم كانوا أقل تقيدا بالمظاهر القمعية للحضارة، كما كانوا يتمتعون بقدر أكبر من «المرونة في التصرف مع القمع». وقد عبر فرويد عن الموقف «الكلاسي» في كتابه «النظرية العامة لأمراض العصاب» الذي جاء فيه:

«(أقول) مرة أخرى إن الفنان انطوائي من حيث المبدأ، وهو ليس بعيدا عن العصاب. إنه واقع تحت قهر الحاجات الغريزية المتزايدة القوة. وهو

يرغب في أن ينال الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى الوسائل التي تعينه على إشباع هذه الحاجات»[39].

والفنان لديه «قدرة عظيمة على التسامي وعلى التراخي بدرجة معينة في عمليات كبت صراعاته الانفعالية، وبخاصة الإثارات الجنسية المفرطة في شدتها، بحيث يجد متنفسا لها ويستخدمها في مجالات أخرى».

ومن ناحية أخرى، تعكس نظريات فرويد ونظريات تابعيه على وجه الحصر تقريبا، رغبة في تفسير محتوى الأعمال الفنية وما تتضمنه من رمزية. ولهذا اشتد نقاد الفن ونقاد الأدب في هجومهم على التحليل النفسي، حتى عندما كانت لديهم رغبة قوية في التعاطف معه. وقد عنف (روجرفراي) فرويد وأتباعه في مقال له بعنوان «الفنان والتحليل النفسي» لأن نظرياتهم فسرت المحتوى بلغة العصاب، ولكنها تجاهلت الشكل والأساليب الفنية المستخدمة لتحقيق الشكل، وفي هذا يقول فراي:

«إن للمبدع، من حيث هو فنان، أهدافا أخرى غير رغبته. [.....] والبهجة التي يشعر بها ليست لذلك مرتبطة مباشرة بالليبيدو. إنها، على العكس من ذلك، مستمدة من تأمل العلاقات الشكلية وما بينها من توافق»[40]. تلك هي مظاهر الإبداع الفني التي تتوقف عليها في المقام الأول آية العظمة. والدراسة القصيرة التي وضعها فرويد عن ليوناردو[41] على سبيل المثال، تروي لنا شيئا عن السبب الذي ربما أدى بذلك الفنان إلى اختيار مادة موضوعه، ولكنها لا تفسر مطلقا انطباع العظمة الذي نتلقاه منه. وقد وجد تريلينج في كتابه «الفن والعصاب» أن:

من المدهش أنه (أي فرويد) في أعماله الأولى قد أخطأ في معاملة الفنان على أنه عصابي يهرب من الواقع عن طريق إشباع بديل.

بل إنه عاب على فرويد «أنه افترض أن يكون محتوى عمل الفنان عصابيا، لأن الفنان نفسه عصابي» وكانت النتائج التي اتفق فيها مع النتائج التي توصل إليها فراي هي:

«مع التسليم بأن الشاعر عصابي على نحو فريد، فما هو بالقطع غير عصابي ولا يوحي في الواقع بشيء سوى الصحة، هو قدرته على استغلال عصابيته. [....] ومن الخطأ-فيما أعتقد-أن نبحث عن جذور مقدرة الفنان ومصدر عبقريته في العصاب»[42].

وقد وجدت وجهة نظر التحليل النفسي عن القوة التي تعمل على إنتاج القدرة الإبداعية، وجدت حديثا دعما لها في مركز طبي غير متوقع. فقد تصادف أن لزم جورج بيكرنج فراش المرض لمدة عام بسبب علة أصابته. ولأنه كان مضطرا للتوقف عن ممارسة الطب، فقد ألقى نظرة على الخط البياني المرضي لستة من المرضى المشهورين، وهم داروين وفلورنس نايتنجيل وبروست وفرويد وماري بيكر إدى واليزابيث باريت براوننج[*18]. وقد كتب في «المرض الخلاق» يقول:

«إن الانفعال هو الصفة الرئيسية التي أرى أنها تربط أنواع العصاب النفسي للشخصيات التي أصفها هنا بالعمل الخلاق الذي أدى بهم إلى الشهرة. وينشأ العصاب النفسي من صراع قائم بين الرغبة وبين محاولة تحقيقها. وكلما ازدادت الرغبة اتقادا، زاد احتمال أن يؤدي إحباطها إلى العصاب النفسي. وقد ييسر هذا بدوره تحقيق الرغبة أو يؤدي دور الحافز للتطهير العقلي الذي ينتج عنه عمل خلاق عظيم. ويبدو أن هذا هو أساس العلاقة بين العصاب النفسي وبين الإبداع. وباختصار، يمثل العصاب النفسي انفعالا مكبوتا، ويعبر العمل الخلاق العظيم عن انفعال متحقق»[43].

هذه العبارات الفرويدية العصرية المتزمتة تقدم عرضا واضحا لنظرية التسامي (الإعلاء) والتطهير. لكن الانفعال لا يزيد في رأي بيكرنج على كونه نوعا من الدافع الشديد الإلحاح مع نشاط قوي للدافع الجنسي. غير أنه كان يعني أكثر من ذلك لدى كتاب أقدم عهدا مثل شافتسبري ويونج وديدرو. فقد تضمن الانفعال الطاقة والحماسة اللتين يمكن بحق أن تكونا حليفتين للعظمة، بشرط أن يمتزجا فحسب (بقوة) الحكم التي تستبعد علاقتهما بالجنون.

ويقدم بيكرنج ميزة أخرى جديدة يمكن أن تحسب للشخص المبدع الذي يكون عصابيا.. فحالة التوتر العصبي لكل من داروين ونايتنجيل على وجه التحديد، كانت تستغل عمدا لحمايتهما من المجتمع والتزاماته، وبالتالي حماية مقدرتهما على العمل من أي عائق، وقد أتاحت لهما تركيز جهودهما في العمل الخلاق، مثلما استطاع بيكرنج نفسه أن يفعل.

وربما تكون عبارات سليتر التالية هي القول الفصل الذي يلخص موضوع العلاقة بين القدرة الإبداعية والاضطراب العقلي:

«إن العمل الخلاق يصدر عن العناصر النشيطة والصحية للشخصية. والسمات السيكوباتية يمكن أن تضفي على العمل طابعا أو لونا خاصا، وعمليات التثبيت[*19] العصابية قد تؤدي إلى اختيار مادة من نوع خاص للعمل عليها وتطويرها، وقد تجبر الأحزان والمحن الفنانين على البحث عن طريقة خلاقة تساعد على التطهير. لكن العمل الخلاق نفسه ينبثق من القوة لا من الضعف»[44].

وقد يزيد من إغراء النظرية الدينامية النفسية، تلك التفسيرات التي تقدمها عن محتوى عمل من أعمال الفن وما فيه من رمزية، ولكن هذه النظرية تفشل فشلا ذريعا في تفسير روعة الإنجاز، ولعل من الخير لأنصارها أن يركزوا على البحث عن تفسيرات سيكولوجية لعملية تدفق الطاقة المنتجة التي تقع في صميم القدرة الإبداعية والعبقرية. ويمكننا أن نستفيد من معرفتنا بالسبب الذي يجعل بعض الناس يباشرون أي شيء يصنعونه في حياتهم بطاقة أعظم بكثير من طاقة غيرهم. والإجابة على أية حال يمكن أن تتوقف على عوامل أيضية-(أي متعلقة بالتحول الغذائي)- مثلما تتوقف على عوامل نفسية-وإذا كنا نسعى إلى زيادة عدد العباقرة فينبغي أن نحاول زيادة عدد أصحاب الطاقة الخارقة من الناس.

وحتى الآن كان الاتجاه العام للتفسيرات المطروحة هو البحث عن الكيفية التي يمكن أن تؤدي بالاضطراب العقلي إلى إحداث استجابة خلاقة. على أنه يمكن الذهاب من ناحية أخرى إلى أن سهم السبب في أي ارتباط قد يرتد في اتجاه عكسي. فقد اعتقد اسكيرول-كما رأينا-أن العباقرة قد تبنوا أساليب في الحياة أدت بهم إلى إهمال أنفسهم من الناحية المادية والجسدية، ومن ثم أوصلتهم إلى المرض العقلي. وقد توسع البعض مؤخرا في هذه الفكرة، وطرحت على سبيل المحاولة عدة افتراضات بأن الإبداع في نماذج معينة من الكتاب يجلب المرض العقلي، كنتيجة حتمية له. ولهذا نجد ألفيريز[*20]-الذي يحتمل أن يكون قد أخذ مفتاح فكرته من قول جوته عن قصائده «إنها هي التي أنشأتني ولست أنا الذي أنشأتها»-نجده يقترح أن يكون «انتحار سيلفيابلاث[*21] محاولة منها لتخليص نفسها من الموقف اليائس الذي وضعها فيه شعرها»[45]. كما أن قصيدة آن سكستون، وهي (موت سيلفيا)، تضمنت الأبيات التالية:

ماذا يكون موتك
إلا الحنين القديم،
جزيء سقط
عن إحدى قصائدك؟

ولقد حاولت في موضع آخر أن أثبت أن هذه الفكرة رومانسية أكثر مما هي فكرة عقلانية مقبولة[46]. ولدينا في حالة سيلفيا بلاث بينة واضحة تدلنا على مكان وقوف العربة ومكان الحصان. ولقد كانت محاولتها الأولى لإنهاء حياتها محاولة جادة إلى أقصى حد، ومع ذلك تمت قبل أن تكتب أي «شعر» معبر عن روح المخاطرة. ورغم أن أحداث الحياة والخبرات النفسية قد تكون أحد شروط الفن، فلا يوجد شاهد موثوق به يمكن أن يقنعنا بأن العكس صحيح.

ويمكن تقديم تفسيرات أخرى توضح السبب في احتمال توجه إنسان-يحس بأن مرضا عقليا يتهدده-إلى التعبير الفني، والسبب في احتمال تفضيله الفن على بعض الأشكال الأخرى من النشاط، كما تفسر أيضا-في حالة وجود مواهب كبيرة لديه-إمكان أن ينتج فنا عظيما.

إنه أولا سيستمد من الفن بعضا من الخصائص الست التي وصفها (لانجه آيشباوم) بأنها تكون واضحة عندما نواجه عملا عبقريا. فهناك في المقام الأول خاصية «الإغواء» أو الجذب، وخاصية الغرابة والغموض الغيبي أو «الرهبة»، وخاصية إثارة العجب والاندهاش والعلو فوق التجربة البشرية، وهي جميعا يمكن أن تتملكه وتستولي عليه، وربما عكست ما يحسه في نفسه بصورة غامضة[47]. وبهذا يمكن أن يقنع نفسه بأنه لا يمكن أن يكون مجنونا كما توهم. وربما يتجه إلى شكل من أشكال التعبير، مدفوعا بالرغبة في محاكاة (عمل فني معين) أو بالتعلق الشديد به.

وهناك ثانيا انطباع عن الفن قد يشد الفرد الذي يؤرقه الإحساس بصعوبة التعبير الدقيق بسبب مرض عقلي. وحيث إن أي عمل من أعمال الفن لا يوصل الرسالة نفسها إلى أي شخصين، فإن هذا لا ينم عن أن مبدع هذا العمل تواجهه أية صعوبة في الاتصال. وقد يكون هذا الشعور مريحا.

وهناك ثالثا الحقيقة التي تقول إن «الاستمتاع بالفن مسألة شخصية».

فالإشباع الناتج عن الإبداع الفني لا يحتاج إلى وجود الآخرين، ولهذا فهو (أي الإشباع) ملائم بوجه خاص للفرد الذي يهزه ويقلقه مرض عقلي. ولإليزابيث هاردويك مقال عن زيلدا فيتزجيرالد تضع فيه يدها بدقة على هذه النقطة حيث تقول:

«في كفاح زيلدا ضد الجنون والتبعية، اتجهت كما يتجه كثير من المضطربين-والمثقفون منهم على أقل تقدير-إلى أمل الخلاص من خلال ممارسة الفن. ويرتكز هذا الأمل على الملاحظة المتزنة، التي يفهمها بوضوح حتى أولئك المضطربون والمنعزلون، وهي أن الفنانين لا يحتاجون إلى ثقة المجتمع بنفس درجة احتياج غيرهم من العالمين[48].

ومن أجل هذا يمكن أن يتجه الموهوبون إلى الفن بسبب الجنون أو بسبب إحساسهم بقرب وقوع الجنون.. ولكنهم يحققون عظمتهم رغم الجنون وليس بسببه. ومرضى العقول لم يوهبوا قوى إضافية لا يمتلكها الناس العاديون. فليس لديهم رؤى تنبئية حقيقية، وليسوا أكثر إلهاما، رغم أنهم قد يتصورون عكس ذلك، وهم لا ينجزون تراكيب خارقة[*22] من الأفكار، وهم لا يظهرون قوة خلاقة كاملة أو حماسة أو انفعالا. إنهم على النقيض من ذلك كله أناس ضعيفو القدرات، والعمل الخلاق ينشأ عن قوة لا عن ضعف.

وتأمل العلاقة بين العبقرية والاضطراب العقلي لا يكتمل دون أن تسأل عما إذا كان من الممكن أن نكتشف-وليكن في التصوير-أن الفنان كان مجنونا. ولقد تم تقديم ثلاثة نماذج وصفية عامة لصور رسمها مرضى عقليون. والنموذج الأول عبارة عن لوحة زيتية من الكانفاه مكتظة بالتفاصيل، كما نرى بسهولة عند المصور (داد) في «العمل الفذ لسيد الجنيه فيلر» أوفي «دخول المسيح بروكسل»[*23] للمصور إنسور. وكان كلا الفنانين مصابا بالفصام. والثاني شكل-فوضى لأرضية صورت في روعة من خلال مجموعة صور لقط، رسمها (لويس واين) أثناء اشتداد مرضه العقلي. ويضيع القط تدريجيا في الشكل إلى أن يصبح الشكل في الصورة الأخيرة مهيمنا، بحيث يصعب تمييز حتى أثر أقدام القط. والثالث هو عقم التكوين حين نقارنه بالخصوبة السابقة للفنان. وقد يكون هناك شيء ما بالنسبة لهذا النموذج المقترح، والذي يقدم عادة عن صور فان جوخ الزيتية في عامي

1889 و 1890. ولكن يصعب تأييده وبخاصة عندما نضاهي-على سبيل المثال- صورته «المدموازيل جاشيه على البيانو» بصورة مشابهة جدا للرسام (تولوز لوترك)، وإن تكن أشد غباء وقتامة، وهي لموضوع مماثل. وتم إنجازها في نفس الوقت تماما. والواقع أن دراسة حياة فان جوخ تقدم لنا مبدأ مهما ينطبق على سائر الفنانين المجانين، وهو أنهم في أثناء فترات حياتهم المضطربة ينتجون أعمالا قليلة جدا.

هل يكشف الفن سر الإنسان؟ لقد كتب فلوبير[*24] عام 1875 يقول: «المثل الأعلى للفن عندي هو أن الإنسان لاشيء، وأن العمل هو كل شيء»[49]. ولقد عبر عن الطرفين المتناقضين لهذا الرأي اثنان من أكبر المؤثرين في الحياة الأدبية لهذا القرن. بل إني لأجرؤ على القول بأن كليهما عبقري. فلقد كتبت فرجينيا وولف[*25] تقول: «كل سر من أسرار نفس الكاتب، كل تجربة من تجارب حياته كل خاصية من خواص عقله، كلها مكتوبة على نطاق واسع في أعماله»[50]. كما كتب تي. إس. إليوت[*26] يقول: «كلما ازداد الفنان إتقاناً، انفصل الإنسان الذي يعاني بداخله انفصالا تاما عن العقل الذي يبدع»[51]. إننا نعلم أن السيدة فرجينيا وولف كانت تصيبها من وقت لآخر نوبات الذهان، لكننا لم نستنبط هذا من أعمالها. وهو موجود (اليوم) لدى الرافضين والانفصاليين.

الهوامش

(*) من مسرحيات شيكسبيركتبها ما بين عامي 1596 , 1595 وطبعت عام1600 وهي مسرحية كوميدية (المترجم).

(*1) كوميديا لشيكسبير يحتمل أن يكون قد قدمها حوالي عام 1599، (لكنها لم تطبع قبل عام 1623 (المترجم).

(*2) روبرت بيرتون (1577) رجل دين إنجليزي وعالم فى كاتب، اشتهر بكتابه «تشريح مرض السوداء» (الميلانخوليا) ا لذي ظهر عام 1621 (المترجم).

(*3) بليزباسكال عاش في القرن السابع عشر، فيلسوف فرنسي ورياضي وعالم طبيعة وصاحب «الخواطر الشهيرة (المترجم).

(*4) لامارتين (1790-1869) شاعر رومانسي فرنسي ومؤرخ ورجل دولة (المترجم).

(*5) جان أتيين دومينيك اسكيرول (1772- 1840) طبيب للأمراض العقلية، فرنسي وأحد مؤسسي الطب النفسي، وكان له دور كبير في تحسين علاج المجانين (المترجم)

(*6) تشارلز لامب (1775-1834) ناقد إنجليزي رومانسي ومن أعظم كتاب المقال الفني. من أشهر أعماله كتابه الذي وضعه للأطفال وهو حكايات من شيكسبير (1807)، وقد ألفه بالاشتراك مع شقيقته (المترجم).

(*7) توماس يونج، أحد علماء الطبيعة وفلاسفتها الإنجليز في أوائل القرن التاسع عشر، شارك في الخلاف الذي دار في عصره ومنذ القرن السابع عشر حول طبيعة الضوء والطاقة، وأيد النظرية الموجبة عن الضوء-من أهم أعماله محاضرات عن الفلسفة الطبيعية (1807)ـ(المراجع).

(*8) أنطوني آشلي كوبر شافتسبري (1671- 1713) يمثل المدرسة الإسكتلندية في الفلسفة الإنجليزية في بواكير عصر التنوير، أكد استقلال الأخلاق عن الدين وعن النزعة الآلية والطبيعية، وبين أنها قائمة في طبيعة الإنسان كفرد، وبخاصة في طبيعته الذاتية وميوله الجمالية. والمثل الأعلى لديه هو التناغم الجمالي للحياة الإنسانية. أثر تأثيرا كبيرا في بعض فلاسفة التنوير الإنجليز، كما أثر في النزعة الجمالية عند فنكمان وهردر وجوته وشيلر. من أهم أعماله خصائص الناس والعادات والآراء والعصور (ويضم أروع وأشهر أعماله وهو الأخلاقيون) وكذلك رسالته عن الحماسة (المراجع).

(*9) العنوان المذكور بالمتن هو «Etat nerveux hereditaire idiosyncrasique

(*10) تشيزار لومبروزو (1836- 1909) طبيب إيطالي وباحث في علم الجريمة، وأستاذ للطب النفسي في جامعة بافيا، ثم أستاذ للأنثروبولوجيا المتصلة بالجريمة بجامعة تورين، ادعى وجود نمط إجرامي، حيث كان يرى أن الجريمة وراثية (المترجم).

(*11) فرانسس جالتون (1822- 1911) مخترع وعالم إنجليزي، عرف ببحوثه في الوراثة والأرصاد الجوية وعلم الإحصاء. وقد أسس دراسة تحسين النسل ونظرية الإعصار المضاد (المترجم).

(*12) المقصود بالمس الأحادي هو تسلط أو استحواذ فكرة واحدة على عقل المريض إلى حد الهوس (المترجم).

(*13) برنارد برنسون (1865-1902) مؤرخ فن أمريكي، ولد في ليتوانيا، ويعتبر عمدة في الفن الإيطالي في عصر النهضة (المترجم).
(*14) صمويل بتلر (1835-1902) روائي إنجليزي، من أعماله الشهيرة «طريق البشر» (المترجم).
(*15) جوناثان سويفت (1667-1745) كاتب أيرلندي ساخر، ومن رجال الكنيسة. من أعماله الشهيرة «رحلات جلفر» (المترجم).
(*16) هافلوك أليس (1859-1939) كاتب مقال إنجليزي، وله مؤلفات مهمة عن سيكولوجية الجنس (المترجم).
(*17) التكوين أو المزاج الدوري (سيكلوثيميا) اضطراب عقلي يسبب اهتياجا ونشاطا بالغين لا يلبث أن نعقبهما حالة من الانقباض والأسى والقنوط وهكذا... (المترجم).
(*18) داروين صاحب نظرية التطور، وفلورنس نايتنجيل هي الممرضة الإنجليزية المشهورة التي ارتقت بمهنة التمريض وأسست له مدرسة في إنجلترا. وبروست هو الروائي صاحب رواية البحث عن الزمن المفقود، وفرويد رائد مدرسة التحليل النفسي، وماري بيكر زعيمة دينية أمريكية اسست الحركة العلمية المسيحية. وإليزابيث باريت شاعرة وناقدة إنجليزية (المترجم).
(*19) ربما يكون المقصود هو الأفكار الثابتة التي تلح غالبا على العصابيين وتتسلط على تفكيرهم وشعورهم وسلوكهم (المترجم).
(*20) ألفيريز كنتيرو (1873-1944) كاتب مسرحي إسباني (المترجم).
(*21) سيلفيابلاث (1932-1963) شاعرة أمريكية عاشت في إنجلترا، لها ديوانان من الشعر هما التمثال العملاق 1960 وأريبل 1965 ورواية بعنوان صليل الجرس 1963 (المترجم).
(*22) الكلمة الأصلية هي «أبو كاليبتية» أي متعلقة بالرؤى الكوارثية لمصير رهيب يتهدد البشرية كما في رؤيا يوحنا المشهورة-انظر هامشا سابقا عن هذه الكلمة المهمة بالنسبة للخيال الخلاق في الفن والأدب والعلم في الفصل التاسع من هذا الكتاب (المراجع).
(*23) اسم لوحة دات الواردة في النص The Fairy Feller‘s Master Stroke أما اسم لوحة إنسور فهي The Entry of Christ into Brussels (المترجم).
(*24) جوستاف فلوبير (1820- 1880) الروائي الفرنسي الشهير، وزعيم المدرسة الطبيعية، من أشهر أعماله مدام بوفاري (المترجم).
(*25) هي أدلين فرجينيا (1882- 1941) روائية إنجليزية وقصاصة، كتبت في النقد، وهي تعد من أهم أصحاب تجربة تيار الوعي في الرواية الحديثة بعد جويس وبروست. من أعمالها الروائية: السيدة دالواي، والأمواج، وبين الفصول (المترجم والمراجع).
(*26) توماس ستيرنز إليوت (1888- 1965) شاعر وكاتب مسرحي وناقد بريطاني من أصل أمريكي من أشهر قصائده «الأرض الخراب» ومن أعماله الدرامية» جريمة قتل في الكاتدرائية و«حفلة كوكتيل» وغيرهما. ونال جائزة نوبل في الأدب عام 1948. وقد ترجم الدكتور ماهر شفيق فريد الجانب الأكبر من أشعاره ومسرحياته الشعرية والنثرية ومقالاته النقدية إلى العربية، كما ترجم الدكتور شكري محمد عياد كتابه المهم «الموهبة والتراث الفردي». وترجم المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور المسرحيتين المذكورتين (المترجم والمراجع).

12 العبقرية والتحليل النفسي

فرويد ويونج(*) ومفهوم الشخصية

أنطوني ستور

ما الذي يستطيع التحليل النفسي أن يقدمه إلى دراسة العبقرية؟

بداية يجب أن أوضح أن استخدامي لكلمة «التحليل النفسي» منصب على المعنى الواسع لنظرية النشاط النفسي «الدينامية» بكل ما فيها من تنوع، وليس بالمعنى الفرويدي الضيق. وليس لدى التحليل النفسي شيء يقوله عن الدراسة المعرفية للعبقرية، فهو ليس معنيا بدراسة أو تفسير ما يعتبره معظم الناس ملمحا من أهم ملامح العبقرية، وهو امتلاك مواهب وقدرات خاصة، كموهبة الرياضيات أو القدرة على التأليف الموسيقي. والواقع أن ما يهتم به التحليل النفسي هو في المقام الأول دراسة الدوافع النفسية، أي العوامل التي تدفع بالعباقرة من الرجال أو النساء إلى إنجاز أعمالهم. وليس كل صاحب موهبة كبيرة بمستغل مواهبه الفطرية الاستغلال الأمثل. وقد لا تقتصر العبقرية على ما عناه كارلايل بقوله: «القدرة الفائقة على تجشم العناء»، بل إن المسألة، على وجه اليقين هي أن الإنجازات العظيمة تتطلب تفانيا وتركيزا لفترات

طويلة من الزمن، وأن كثيرا من الناس، أيا كانت موهبتهم، ليسوا على استعداد لتكريس أنفسهم بكل إخلاص لأهداف تعود عليهم بعائدات قليلة مباشرة.

وهذا يثير بوضوح السؤال عما إذا كان العباقرة من الرجال والنساء خارجين عن المألوف بمعنى يغاير ما نقصده من أنهم موهوبون بطريقة غير عادية؟ وهل هم مسوقون لتحقيق منجزاتهم بقوى باطنية لا توجد لدى معظمنا؟ وهل تتوقف إنجازات العبقري على المرض النفسي؟ ولست أعتقد بوجود إجابة مبسطة عن هذا السؤال. غير أن بقية البحث ستعنى أساسا ببحث هذه المشكلة.

ولما كان عنوان هذا البحث يشير إلى كل من فرويد ويونج، فسوف ألخص بإيجاز وجهتي نظرهما في العبقرية، مبينا السبب في أني أجدهما غير مقنعين. ورغم أن فرويد كان مقروءا على نطاق واسع، ورغم أنه هو ذاته كان كاتبا موهوبا وحصل على جائزة جوته في الأدب، فقد اعتبر الفن في المقام الأول نشاطا هروبيا يقوم على خيال غير واقعي، ومن هنا كتب يقول:

«أكرر مرة أخرى أن الفنان انطوائي من الناحية المبدئية، وأنه ليس بعيدا كل البعد عن العصاب، وتتملكه حاجات غريزية شديدة القوة، فهو يتمنى أن ينال الشرف والقوة والثراء والشهرة وحب النساء، ولكنه لا يملك الوسائل التي تحقق له إشباع هذه الحاجات؛ ونتيجة لهذا فإنه ينسحب من الواقع، شأنه شأن أي إنسان آخر يعاني من عدم الإشباع، ويحول كل اهتمامه ونشاطه الحيوي[*1] كذلك إلى عالم خيالي يعبر عن الرغبة، وهو طريق قد يؤدي إلى العصاب[1].

لقد اعتبر فرويد أن الخيال مستمد من اللعب، واعتقد أن الأطفال يكفون بالتدريج عن اللعب بالأشياء الحقيقية، فإنهم يستبدلون بها الخيال وأحلام اليقظة. والكاتب المبدع في رأي فرويد يفعل الشيء نفسه الذي يفعله الطفل أثناء اللعب، فهو يخلق عالما من الخيال يأخذه بجدية شديدة. ولفرويد رأي هابط عن الخيال إذ يقول عنه:

«نستطيع أن نقرر أن الشخص السعيد لا يحلم أبدا، وإنما يحلم من هو غير راض (أو غير مشبع)، فالقوى المحركة للخيالات هي رغبات غير مشبعة،

وكل خيال على حدة، إنما هو تحقيق لرغبة أو تعديل لواقع لا يشبع حاجاتنا»[2]. ولقد اعتبر فرويد أن الخيال وما يصاحبه من أحلام يقظة وهلوسة وسيلة طفولية وغير واقعية للاتصال بعالم قائم على مبدأ اللذة أكثر من قيامه على مبدأ الواقع. وتصور أن الطفل في البداية يهلوس بكل ما يريد، ثم يهجر بالتدريج الخيال المحقق للرغبات لصالح التفكير العقلاني الموجه. يقول فرويد.

«إن عدم حصول الإشباع المتوقع، وتجربة خيبة الأمل المترتبة عليه، هي التي أدت إلى التخلي عن الانغماس في محاولة الإشباع هذه عن طريق الهلوسة. وبدلا من ذلك اضطر الجهاز النفسي إلى اتخاذ قرار بتكوين تصور عن الظروف الواقعية في العالم الخارجي ومحاولة إحداث تغيير حقيقي في هذه الظروف. وبذلك وضع مبدأ جديدا للأداء العقلي. ولم يعد ما يقدم للعقل هو السار بل هو الواقعي، حتى لو لم يكن سارا، وقد ثبت أن تكوين مبدأ الواقع كان خطوة مهمة»[3].

وهكذا تصبح الحياة واقعية كما تصبح جادة. فعن طريق تنحية الأشياء الطفولية كالخيال المسرف جانبا وتوجيه الجهد ناحية الواقع مهما كان مخيبا للآمال، عن طريق هذا يستطيع الفرد الحصول على إشباع حاجاته. ويبدو هذا وكأنه بعث فيكتوري لقصة سقوط الإنسان، فلا بد من التخلي عن إشباع الرغبات المباشرة في جنة عدن. ولابد من الفكرة الخيالية التي توهم بأن كل شيء يمكن الحصول عليه بغير جهد في سبيل أخلاق العمل التطهرية (البيوريتانية). «بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض»[2*] فلا شيء يعطى بلا مقابل.

صحيح أن فرويد لم يطرح الفن كله جانبا بحجة أنه هروبي، إذ سلم بأن الفنان يرجع مرة أخرى إلى الواقعية باستخدام مواهبه في «تحويل أخيلته إلى نوع جديد من الحقائق التي يقدرها الناس بوصفها انعكاسات قيمة للواقع»[4]. ولكن رأي فرويد في الخيال يتسم أساسا بالسلبية، ولهذا فإني أراه غير مرض على الإطلاق. فلا توجد نظرة عقلية خالصة إلى العالم إلا ويلعب الخيال فيها دورا. بل إن الاكتشاف العلمي يعتمد على استخدام الخيال. ولو لم يكن لدى أينشتين القدرة على تخيل الصورة التي يبدو فيها العالم للمراقب المسافر بسرعة تقارب سرعة الضوء، لما صاغ نظرية النسبية.

ويبدو أن فرويد لم يرحب أبدا بفكرة أن الخيال يمكن أن يكون عامل تكيف بيولوجي. ورغم وجود أحلام يقظة تافهة ولا قيمة لها، فليست كل أحلام اليقظة تافهة. إنها قد تكون وسائل للعب بالأفكار بتكوين مجموعات جديدة مترابطة من المفاهيم، وتجربة أساليب مبتكرة في النظر إلى العالم. وقد استبعد فرويد اللعب، كما استبعد الخيال، بوصفه عملا طفوليا. ولكن اللعب مظهر جوهري من مظاهر الإبداع كما يرى المؤرخ الهولندي يوهان هويتسينجا[*3] في كتابه «الإنسان وهو يلعب Homo Ludens». ويبدو أن فرويد قد اعتبر أن التفكير نشاط على درجة عالية من الوعي، موجه بدقة تجاه هدف محدد، على نحو ما يخطط المرء لرحلة من «أ» إلى «ب». ولكن معظم التفكير، بما في ذلك التفكير العلمي، ليس على هذه الصورة. ولقد عرف أينشتين التفكير بأنه «لعب إرادي بالمفاهيم»، واعترف بأن الصور في تفكيره هي سيطرة على الكلمات، كما اعتبر أن ذلك التفكير كان ينطلق بلا وعي إلى حد لا يستهان به. ومن الطبيعي أن توجد أخيلة هروبية كأحلام اليقظة الاستمنائية وأحلام اليقظة التي تدور حول الربح في مراهنات كرة القدم وغير ذلك من التوافه كأفلام الرعب والروايات الرومانسية. غير أنه ليست كل الأخيلة من هذا النوع الهابط، فلولا الخيال ما أمكن للمنجزات العلمية ولا للروائع الفنية في تاريخ الحضارة أن تظهر إلى الوجود.

ولقد اتخذ يونج وجهة نظر أكثر إيجابية عن الفنان المبدع، رغم أن رؤيته كانت أيضا معيبة، فهو يميز بين نوعين من الإبداع الفني، وهما الإبداع السيكولوجي والإبداع الكشفي. وينتمي إلى النوع الأول «كل الروايات التي تتناول الحب ومحيط الأسرة والجريمة والمجتمع، إلى جانب الشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما بنوعيها وهما المأساة والملهاة. ومهما تنوع الشكل الفني لهذه الأعمال، فإن مضامينها مستمدة دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية، أو إذا شئنا من الواقع النفسي الماثل للحياة»[5]. ولم يهتم يونج في المقام الأول بهذا النوع من النشاط الإبداعي ولا بسيكولوجية الفنانين الذين يبدعون هذا الطراز من الأعمال، رغم أنهم يشكلون الأغلبية.

أما الفنانون الذين يهتم بهم يونج، فهم أولئك الذين ينتمون بتخيلاتهم إلى ذلك النوع الذي يسميه أصحاب الرؤى «الكشفية» وهو يضع ضمن هذا

النوع دانتي ونيتشه؟ فاجنر وبليك وجوته في القسم الثاني من فاوست. ويقول عن جوته: «إن الفجوة التي تفصل بين القسم الأول والقسم الثاني من فاوست تبرز الفرق بين النمطين النفسي والكشفي للإبداع الفني. فهنا (أي في الثاني) تعكس كل الأوضاع والتجربة التي تقدم مادة للتعبير الفني لم تعد تجربة مألوفة، فهي شيء غريب يستمد وجوده من مخزون العقل البشري، وكأنما برزت من عصور سابقة على ظهور الإنسان أو من عالم أسمى من عالم البشر يتصارع فيه النور مع الظلام»[6].

لقد اعتقد يونج بأن هذا النوع من الرؤى الكشفية لا يمكن أن يكون مستمدا من الحياة الشخصية للفنان. وبينما كان من المرجح أن يفسر فرويد هذه المادة بأنها تنشأ عن الطفولة المبكرة، فقد افترض يونج وجود مستوى للعقل سماه «اللاوعي الجمعي». وقد كان لدى يونج دراية واسعة بالأسطورة وبالأديان المقارنة، وكان لديه خبرة إكلينيكية كبيرة بمرضى الفصام (الشيزوفرانيا) انفرد بها دون فرويد. وقد آمن بأن اللاوعي الجمعي هو مصدر إنتاج الصور أو النماذج الأولية، التي تجلت بأشكال مختلفة في حضارات مختلفة، وشهدت بوجود مستوى عقلي منتج للأسطورة وشائع بين جميع الناس. وقد أسيء تفسير هذا المفهوم بطريقة فجة بلغة «الذاكرة العرقية» وما شابه ذلك. ولكن يونج لم يكن يقصد هذا. وأحسب أن فكرته كانت مستمدة في الأصل من دراساته للتشريح المقارن حين كان يدرس الطب. فقد صور العقل في صورة مشابهة للجسم تماما، وجعل له بنية ذات تاريخ طويل أنتجت الأنواع الأساسية من الصور نفسها، مثلما أنتج الجسد الأنواع نفسها من الأعضاء.

ومع ذلك، فقد كان من الصعب على الفرد المتوسط المحاصر بمتاعب الوجود الدنيوي الواعي أن يتصل بهذا المستوى العقلي، اللهم إلا في منامه أحيانا حين يسنح له من وقت لآخر ذلك النوع من الأحلام الكشفية شديدة التأثير. أما أولئك الذين يعانون مرضا عقليا أو يكونون على وشك الانهيار، فقد تتنابهم أطياف من ذلك النوع المزعج والذي لا يمكن أن يكون مستمدا من تجربتهم الشخصية. ولقد خاض يونج نفسه هذه التجربة ورأى مثل هذه الأطياف حين مر بفترة اضطراب عقلي عقب انفصاله عن فرويد.

والفنان الكشفي في رأي يونج لا يبتكر هذه المادة بقدر ما تسيطر هي

عليه وتمسك بزمامه. وهو يقول في هذا الصدد:

«حين تهيمن قوة الإبداع يتحكم اللاوعي في الحياة ويشكلها أكثر مما تتحكم فيها الإرادة الواعية، وتدفع الأنا بقوة للسير في مجرى خفي حيث تصبح مجرد شاهد عاجز على الأحداث، ويغدو نمو العمل وتقدمه هو قدر الشاعر وهو الذي يحدد سيكولوجيته. وليس جوته هو الذي يبدع فاوست، بل إن فاوست هو الذي يبدع جوته. ثم من هو فاوست؟ إنه أساسا رمز، ولا أعني بهذا أنه تعبير مجازي عن شيء مألوف تماما، ولكنه تعبير عن شيء حي في أعماق كل ألماني، شيء ساعد جوته على إظهاره للوجود»(7).

لقد تصور يونج أن النفس الفردية جهاز ينظم نفسه بنفسه، وهي فكرة يحتمل أيضا أن تكون مستمدة من دراساته الطبية. وطبقا لمبادئ علم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء)، يكون للجسم نظام تصحيح ذاتي يعتمد على الإحساس بالعالم الخارجي، ثم تعديل حالته طبقا لما يرد إليه من المؤثر المرتد(*4). فالجسم منظم بطريقة معينة بحيث لو حدث مثلا أن أصبح الدم قلويا أكثر مما ينبغي، فإن آليات الجسم تدعى بطريقة تلقائية للعمل على زيادة حموضته، وهذه الآلية الفسيولوجية تكفل للجسم حالة دائمة من الاتزان.

وتصور يونج أيضا أن العقل الفردي يؤدي وظيفته بالطريقة نفسها، فالعصاب يحدث حين يصبح عقل الفرد «أحادي الجانب» أي عندما يسلك سلوكا انبساطيا يفقد معه الاتصال بعالمه الداخلي، أو يصبح انطوائيا ويفقد الاتصال بالواقع الخارجي. والأعراض العصابية هي علامات دالة على نقص التوازن، وهي مؤشرات مهمة إلى الخلل الموجود، لا إلى مجرد مظاهر بغيضة يتعين التخلص منها.

واعتقد يونج كذلك أن حضارات بأكملها قد تسلك مسلك الأفراد، وقد تصبح غير متوازنة بالطريقة نفسها. ولهذا فإن الحضارة الغربية الحديثة يمكن اعتبارها أحادية الجانب من ناحية أن السعي وراء الرخاء المادي مقدم لديها على السعي وراء الصحة الروحية. والفنانون من النوع الكشفي يتمتعون في رأيه بالقدرة على استشعار المستقبل، لأنهم على اتصال بالعوامل اللاشعورية التي لم تصبح موضع تقدير الشخص العادي وإن تكن مبشرة بحدوث تغييرات في المواقف الجماعية. وهو يشير إلى أن الفنانين من هذا

الصنف هم طليعة أزمانهم. ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بالثورة التي بدأها المصورون الانطباعيون الأوائل في نظرتنا إلى العالم، وهم الذين أدينوا في البداية بسبب تجديداتهم التي أثارت القلق. ويرى يونج أنه من القسوة على الإنسان أن يكون فنانا من هذا النوع المتنبئ. ويقول في ذلك:

«الفن نوع من الدافع الفطري الذي يستولي على كائن بشري ويجعل منه أداة له. وليس الفنان شخصا وهب حرية الإرادة لكي يسعى لتحقيق أهدافه الخاصة، ولكنه ذلك الإنسان الذي يتيح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله هو. والفنان بوصفه إنسانا قد تكون له أحوال مزاجية وإرادة وأهداف شخصية. أما بوصفه فنانا فهو إنسان بمعنى أسمى من ذلك: إنه (إنسان جماعي)، وهو أداة الحياة النفسية اللاواعية للإنسانية والقائم على تشكيلها. هذه هي وظيفته، وهي في بعض الأحيان حمل ثقيل جدا يحتم عليه التضحية بالسعادة وبكل شيء يجعل الحياة في نظر الإنسان العادي جديرة بأن يحياها»[8].

وتصور الفنان على هذا النوع تصور يلائم، وإن لم يفسر، سلوك بعض الفنانين الذين يضحون في الحقيقة بكل من حولهم وبكل متعة أخرى في سبيل محاولاتهم الإبداعية. ويعد فاجنر وسترندبرج[*5] مثالين على هذه القسوة. ولكن لن يستطيع كل الناس أن يسايروا مفهوم يونج عن اللاوعي الجماعي، لا لمجرد كونه الأساس الجوهري للعقل الذي تتولد عنه الأسطورة، ولكن لأنه بمنزلة عالم خارج المكان والزمان، عالم أوجست سترندبرج (1849-1912) كاتب مسرحي وروائي سويدي، يعد رائد التعبيرية، وأعظم كاتب محدث في السويد، ويسمونه أحيانا شيكسبير السويد (المترجم).

موجود على نحو من الأنحاء بعيدا هناك، ويمارس-إذا جاز التعبير-تأثيره في الحضارة من خلال تأثيره في النفس الفردية للفنان أو من خلال نفاذه فيها.

وعلينا أن نتذكر أن يونج كان متأثرا بشوبنهور إلى حد بعيد، ذلك أن «اللاوعي الجمعي» عند يونج يشبه إرادة شوبنهور شبها قويا، فلقد اعتبر شوبنهور أن الأفراد هم تجسيد لإرادة جوهرية تقع خارج المكان والزمان. وتصور-مقتديا بكانت-أن المكان والزمان مقولتان[*6] إنسانيتان ذاتيتان تفرضان على الواقع وتجبراننا على إدراك العالم بوصفه مكونا من

موضوعات فردية. ولكننا لحسن الحظ، لسنا مضطرين إلى قبول نظام مفاهيم يونج بأكمله لكي نقدر قيمة إسهاماته المهمة.

وفي مجال الإبداع نجد خلافا جديرا بالملاحظة بين فرويد ويونج في نظرتهما إلى الخيال. فالأول، كما رأينا، يميل إلى وضع الخيال على المستوى نفسه مع الحلم والهلوسة واللعب، باعتباره شكلا غير ناضج للأداء العقلي، الذي كان أساسا شكلا هروبيا وغير واقعي. أما يونج، فقد تناول الخيال بجدة وشجع مرضاه على الاستفادة منه في سعيهم إلى الصحة العقلية والاستقرار، كما شجع كذلك مرضاه الذين بلغوا مرحلة متقدمة من المرض على الدخول في حالة الاستغراق في التفكير الحالم الذي سماه «الخيال الإيجابي». وكان يشجعهم على ملاحظة الأخيلة التي تعرض لهم، وترك هذه الأخيلة تتطور وتأخذ مجراها دون أن يتدخلوا فيها بشكل واع، وبعد ذلك يطلب منهم تدوين أو رسم أو تصوير ما تخيلوه أيا كان شأنه.

لقد تطور هذا الأسلوب العلاجي إلى عامل مكمل لتحليل الأحلام، وهو المنهج الرئيسي الذي استخدمه يونج في تحليلاته. وكان الهدف من ممارساته هو تحقيق توازن جديد بين الوعي واللاوعي. وقد تخصص يونج في علاج متوسطي العمر، وكان أكثرهم على قدر من اليسار والنجاح في حياتهم، ولكنهم كانوا يعانون من الإحساس بالعبث وفقدان معنى الحياة. ويرجع يونج هذا إلى أن الوعي شديد التطور لمثل هؤلاء الأفراد قد أمعن في الابتعاد عن اللاوعي، أو أن الفرد بعبارة أخرى قد ضل عن طريق تطوره الداخلي الصحيح. وأصبح في حاجة إلى النظر إلى الداخل إذا أراد استرداد التوازن والتقدم مرة أخرى. ولقد أصبح تحليل أمثال هؤلاء المرضى بحثا عن النفس الحقيقية، رحلة روحية غايتها النهائية-التي لا يبلغها المرء أبدا- هي تحقيق السلام الداخلي والرضا والكمال. وبالانتباه الشديد للاوعي كما يتبدى في الحلم وفي الخيال، يتأتى للفرد أن يغير اتجاهه من موقف تكون فيه الأنا والإرادة مهيمنتين، إلى موقف آخر يتبين له فيه أنه موجه بعامل حافز على التكامل، وليس من صنعه. أما التسمية التي أطلقها يونج على هذه الرحلة الروحية فهي «عملية التفرد»، وهو مصطلح مأخوذ أيضا عن شوبنهور.

إن هذا العرض الموجز لأفكار يونج يبدو بعيدا عن موضوع البحث الذي

يفترض أنني أتناوله. ولكني آمل في إقناعك بأهميته، وإن كنت أعتقد أن يونج نفسه لم يكن ليوافقني عليه. والواقع أن وصفه لعملية التفرد مواز بصورة دقيقة لعملية الإبداع في الفنون والعلوم وذلك على النحو التالي:

أولا: حالة الاستغراق في الحلم التي نصح يونج مرضاه بتعهدها وتنميتها هي على وجه الدقة الحالة العقلية نفسها التي تظهر فيها معظم الأفكار الجديدة للأشخاص المبدعين. وهناك حالات قليلة قامت فيها الأحلام الفعلية بمد أصحابها بالإلهام. مثال ذلك فكرة دكتور جيكل ومستر هايد، التي وردت على روبرت لويس ستيفنسون(*7) في الحل، وتأكيد تارتيني المؤلف الموسيقي أن فكرة لحن سوناتا «رعشة صوت الشيطان» خطرت له في حلم رأى فيه الشيطان وسمعه وهو يعزف على الكمان. ولكن مثل هذه الأمثلة نادرة. فالغالبية العظمى من الأفكار الجديدة ترد إلى الناس في أكثر الأحوال حين يكونون في حالة متوسطة بين النوم واليقظة. وينطبق بصورة نموذجية على وصف فاجنر للحالة العقلية التي كان عليها عندما ورد عليه في افتتاحية راين جولد (ذهب الراين).

كان فاجنر في ذلك الوقت يعاني من الدوسنتاريا، وكان يقيم في فندق شبتسيا، وقد كتب يقول عن ذلك:

«بعد ليلة قضيتها مع الحمى والأرق، حملت نفسي في اليوم التالي على القيام بجولة طويلة في الريف القائم على التل والمغطى بأشجار الصنوبر. بدا كل شيء موحشا ومقفرا، ولم أستطع التفكير فيما ينبغي عليّ أن أفعله هناك. ولدى عودتي بعد الظهر استلقيت من شدة الإجهاد على أريكة خشنة، ورحت أنتظر لحظة النوم التي أتوق إليها. لكن النوم لم يأت فانتابتني حالة من النعاس شعرت فيها فجأة وكأني أغوص في ماء يتدفق بسرعة.. وتحول الصوت المندفع صاخبا في رأسي إلى صوت موسيقى هي نغمة من مقام E الكبير، يتردد صداها متواصلا في صور متقطعة، وبدت هذه النغمات المتقطعة وكأنها مقاطع لحن لحركة صاعدة، ومع ذلك لم يتبدل أبدا اللحن الصافي ذو الأبعاد الثلاثة لمقام E الكبير، وإن بدا من تواصله أنه يضفي معنى لانهائيا على العنصر الذي كنت أغوص فيه. واستيقظت من غفوتي في رعب مفاجئ، يغمرني إحساس بأن الأمواج تندفع عاليا فوق رأسي. وأدركت أن تيار الحياة لم يكن ليتدفق إلي من خارجي، بل من

داخلي»[9]. كان لمفهوم التفرد عند يونج هدف لم يتحقق أبدا. فلا أحد ينجح في تحقيق كل إمكاناته، ولا أحد يبلغ التكامل الكلي أو الكمال. وقد عرف يونج الشخصية بأنها «التحقيق الأسمى للخاصية الفطرية للكائن الحي»[10]. وتحقيق الدرجة القصوى من التطور هو مهمة العمر كله التي لا تكتمل أبدا، وهو الرحلة التي ينطلق الإنسان فيها مفعما بالأمل صوب غاية لا يصل إليها مطلقا. وهذه على وجه التحديد هي الطريقة التي يصف بها الأفراد المبدعون أعمالهم. فلم يرض عبقري أبدا عما أنجزه. إنه يلهث دائما وراء ما هو أفضل، أو يحاول دوما سبر أغوار جديدة، أو يبحث عن شكل جديد يصلح لنقل رؤاه بطريقة أقوى تأثيرا.

وقد اقتطفت في كتابي (ديناميات الإبداع) ملاحظات المؤلف الموسيقي آرون كوبلاند عن التأليف الموسيقي، وهي ملاحظات صائبة تغريني بتكرارها هنا. وقد اقتبستها من المحاضرات التي ألقاها كوبلاند ضمن سلسلة محاضرات تشارلز إليوت نورتون لعام 1951-1952:

«إن المؤلف الموسيقي الجاد الذي يتعمق في فنه، ستتاح له الفرصة إن آجلا أو عاجلا لكي يسأل نفسه: لم كان تأليفي للموسيقى أمرا شديد الأهمية بالنسبة لي؟ ما الذي يجعله يبدو ضروريا ضرورة مطلقة بحيث يصبح أي نشاط يومي آخر بالنسبة له أدنى أهمية؟ ولماذا لا يشبع هذا الدفاع الخلاق أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان أن يبدأ من جديد؟ أما عن السؤال الأول-وهو الحاجة إلى الإبداع-فإجابته التي لا تتبدل أبدا، هي التعبير عن النفس، والحاجة الأساسية لتوضيح أعمق مشاعر المرء تجاه الحياة. ولكن لماذا لا تنتهي هذه المهمة أبدا؟ لماذا يتحتم على الإنسان دائما أن يبدأ من جديد؟ أما سبب الاضطرار إلى الإبداع المتجدد فيكمن فيما أرى في أن كل عمل يضاف، يحمل في طياته عنصرا من عناصر اكتشاف النفس. لا بد أن أبدع كي أعرف نفسي. ولما كانت معرفة النفس تعني البحث الذي لا ينتهي أبدا، فإن كل عمل جديد هو إجابة جزئية عن السؤال: من أكون؟ ويحمل معه الحاجة إلى المضي نحو إجابات جزئية أخرى مختلفة»[11].

والتماثل هنا قوي مع وصف يونج لعملية التفرد. فهل يكون من المعقول أن نذهب إلى أن القوى التي تدفع الناس إلى تجشم رحلة اكتشاف النفس

طبقا لوصف يونج، مماثلة كذلك لتلك القوى التي تدفع الناس إلى القيام برحلة اكتشاف النفس التي وصفها آرون كوبلاند؟

إذا وافقنا على أن الأمر كذلك، فقد يحتج البعض بأن خلاصة ما أقول هو أن كل المبدعين عصابيون، وربما يشرع من لم يوهبوا القدرة على الإبداع في القيام بتحليل يونج، بينما يتولى المبدعون عملية تحليل الذات عن طريق عملهم الخلاق. ربما يكون هذا صحيحا بمعنى ما، ولكن لابد أن نضع في اعتبارنا أن المرضى الذين وصفهم يونج لم يكونوا يعانون من أي شكل تقليدي من أشكال العصاب كالهستيريا أو عصاب الوسواس، وإنما كانوا يعانون من الشعور بالخواء والعجز عن تحقيق الذات. ولقد كتب يونج عن هؤلاء المرضى فقال:

«نحو ثلث حالاتي لا يعاني أصحابها من أي عصاب يمكن تحديده إكلينيكيا، وإنما يعانون من عبثية حياتهم وفقدانهم الهدف. ولن أعترض إذا وصف هذان بأنهما عصاب عصرنا الشائع. وثلثا مرضاي بالكامل قد تجاوزوا منتصف العمر، الأمر الذي يؤدي إلى مقاومة طرق العلاج العقلية بصفة خاصة، ربما لأن معظمهم من ذوي المكانة الاجتماعية الذين يتمتعون غالبا بقدرات متميزة، ويرون أن حالة السواء بالنسبة إليهم لا تعني شيئًا[12]».

ويختلف هؤلاء المرضى اختلافا كبيرا عن أولئك الذين يلتقي بهم المحلل النفسي عادة في العيادة الخارجية. فهم لا يعانون من أعراض عصابية كالمخاوف المرضية والأفكار القهرية والأوهام المسيطرة، بل لا يعانون من أي صعوبات في علاقتهم الشخصية مع الآخرين. أما ما يبدو أنهم يعانون منه فهو الاغتراب عن اللاوعي، وهو ما سماه ريكروفت[13] «القوة غير الشخصية في داخلنا، والتي هي صميم الذات، ولكنها ليست الذات نفسها».

وهذه القوة غير الشخصية الكامنة في الباطن يمكن أيضا أن تسمى «عبقرية». فالمعنى الأصلي للكلمة، وفقا لما يراه ر. ب أونيانز، هو «روح الحياة الدافعة إلى الإنجاب، وهي منفصلة عن الذات الواعية التي تتركز في صدر الإنسان وخارجة عنها». وقد كان موضع العبقرية في الرأس، كما كانت هي ذلك الجزء من الشخص الذي يفترض أن يبقى بعد وفاته. يقول أونيانز:

«يبدو أن فكرة العبقرية كانت في جانب كبير منها تؤدي ما يؤديه في

القرن العشرين مفهوم (العقل اللاواعي)، إذ كانت تؤثر في حياة الإنسان وأفعاله بشكل مستقل عن عقله الواعي أو حتى على الرغم منه. ويمكن الآن تتبع أصل المصطلح الذي نعبر به عن أن الإنسان (يمتلك أو لا يمتلك عبقرية)، بمعنى أنه يمتلك مصدرا فطريا للإلهام يتجاوز نطاق الذكاء العادي»[14].

وهكذا فإن ما تشترك فيه عملية التفرد عند يونج مع العملية الإبداعية هو:

أولا: أن كلتيهما حريصة على الاتصال بالقوة غير الشخصية الكامنة في الباطن، سواء سميت هذه القوة باللاوعي أو بالعبقرية.

ثانيا: أن كلتا العمليتين معنية بتحقيق التكامل أو الشفاء، وخاصة بمعنى تكوين «كلات»[*8] جديدة من كيانات منفصلة سابقة.

ثالثا: أن كلتا العمليتين معنية باكتشاف النفس بالطريقة التي وصفها آرون كوبلاند.

رابعا: أن كلتا العمليتين تشتمل على رحلة قد تتمخض عن مكاسب كثيرة في الطريق، ولكنها بحكم طبيعتها لا تكتمل أبدا.

لقد لجأ المرضى إلى يونج لكي يعينهم على ما يعانونه من الشعور بعدم الرضا عن حياتهم، لا بسبب اضطرابات عصابية من نوع يمكن تحديده إكلينيكيا. فهل نستطيع أن نؤكد أن المبدعين ينساقون كذلك بدافع من الشعور بعدم الرضا إلى القيام برحلاتهم الاستكشافية؟ أعتقد أننا نستطيع ذلك، رغم أن مشاعر عدم الرضا-كما سوف نرى-قد لا تعني بكل بساطة فقدان الهدف والعبثية والخواء، وهي الخصائص التي يقول عنها يونج إن مرضاه كانوا يتصفون بها.

إنني أعتقد أن عدم الرضا بما هو موجود صفة مميزة للنوع الإنساني، وقد سميته في كتابي (ديناميات الإبداع) «السخط المقدس». هذا السخط هو الذي أدى بالإنسان من الناحية البيولوجية إلى التكيف مع العالم، إذ جعله يستخدم خياله لاستكشاف إمكانات جديدة، وللقيام باكتشافات مختلفة. والواقع أن كل كائن بشري يستخدم خياله بصورة ما، ولا أحد يقنع بمجرد إشباع حاجاته الطبيعية. كما يفترض بالنسبة للحيوان المتكيف مع بيئته. بل إن أولئك الذين نسميهم بالبدائيين ونعرف أنهم ربما يكونون قد

عاشوا ألوف السنين متكيفين مع نمط واحد من الوجود؟ هؤلاء البدائيين لديهم أفكار عن نوع من الجنة السماوية التي سيعيشون فيها متحررين من الشقاء والمعاناة. وقد أشار الدكتور جونسون إلى «ذلك النوع من الخيال الجامح الذي يلتهم الحياة بغير توقف، ولا يهدئه إلا الانشغال بعمل ما»[15]. ويستخدم الناس خيالهم في اتجاهين.. الاتجاه الأول-كما افترض فرويد بحق-هو الهرب من قسوة الوجود الفعلي إلى أحلام اليقظة التي تتحقق فيها الرغبة.

والاتجاه الثاني-الذي أغفله فرويد-هو استخدام الخيال بطريقة أفضل لفهم العالم وفهم أنفسنا، أو إبداع أعمال ترمز، عن طريق التأليف بين الأضداد، لتركيبات جديدة داخل الشخصية.

إن نفوسنا جميعا منقسمة على ذواتها بدرجات متباينة، وكلنا مدفوعون إلى البحث عن وحدة لا نحققها أبدا. وأول وأوضح وسيلة يمكن اللجوء إليها لتحقيق هذه الوحدة إنما هو الحب. ويعزو أفلاطون في «المأدبة» إلى أريستوفان ذلك الحديث الذي افترض فيه أن البشر كانوا في الأصل وحدات مكونة من ثلاثة أجناس هي الذكور والإناث والمخنثون. وبسبب «غطرستهم» شطرهم زيوس شطرين. ومن أجل ذلك كان البشر جميعا مجبرين على البحث عن نصفهم المفقود لاسترداد وحدتهم الأصلية. ولهذا كان الحب «هو الرغبة والسعي نحو الوحدة الكاملة».

على أن الرغبة والسعي نحو الوحدة يمكن البحث عنهما بطرق أخرى غير طريق الوحدة الجسدية مع المحبوب. والواقع أن فكرة يونج عن التفرد تقوم على البحث عن الوحدة داخل نفس الفرد، أي المصالحة بين الضدين، وهما الوعي واللاوعي. وعملية الإبداع في الفنون والعلوم تتميز في الغالب بالبحث عن تأليف جديد بين الأفكار التي كانت تبدو من قبل مختلفة أو منفصلة إلى حد كبير. فالعلوم والفنون تشترك في أن هدفها هو البحث عن النظام في التعقيد والوحدة في التنوع. وحين يحل المصور أو الموسيقي مشكلة جمالية، فإن كلا منهما يشارك في البهجة نفسها التي توصف بتجربة «وجدتها»[*9]، والتي يستمتع بها العلماء الذين توصلوا إلى اكتشاف جديد.

ويبدو أن العقل البشري مركب بطريقة معينة بحيث يؤدي اكتشاف

نظام في التعقيد الموجود في العالم الخارجي، إلى انعكاسه ونقله وتجربته، كما لو كان اكتشاف نظام وتوازن جديدين في العالم الداخلي للنفس. قد تبدو هذه المقولة مسرفة في الخيال، ولكني أستطيع تدعيمها بشاهد من رواية مبكرة للكاتب سي. بي. سنو، عن عالم شاب تلقى تأكيدات بأن جزءا من العمل الشاق الذي يجريه على التركيب الذري للبلورات قد ثبتت صحته:

«عندئذ شعرت بأن بهجتي تفوق الوصف. لقد حاولت أن أستعرض بعض اللحظات السامية التي أتاحها لي العلم.. الليلة التي تحدث فيها أبي عن النجوم، درس لورد، محاضرة أوستن الافتتاحية، وانتهاء أول بحث لي. بيد أن هذا كان شيئا مختلفا عنها جميعا، مختلفا تمام الاختلاف، مختلفا في النوع. كان شيئا أبعد ما يكون عن نفسي. فانتصاري وبهجتي ونجاحي كانت كلها تحيط بي، بيد أنها بدت تافهة بجانب هذه النشوة الصافية. لقد بدا الأمر كما لو أني كنت أسعى إلى العثور على حقيقة ما خارج ذاتي، وأصبح العثور عليها للحظة واحدة جزءا من الحقيقة التي كنت أبحث عنها، وكأن العالم كله، الذرات والنجوم، كانت مشرقة بصورة رائعة، وقريبة مني وأنا قريب منها حتى أصبحنا جزءا من نورانية أنصع وأروع من أي سر مقدس.

لم أعرف أبدا أن مثل هذه اللحظة يمكن أن توجد. ربما اقتنصت بعض خصائصها عندما شعرت بالبهجة التي غمرتني وأنا أنقل فرحتي إلى أودري مع إحساس بالرضا، أو في الأوقات التي قضيتها مع الأصدقاء، عندما كنت أستغرق في شأن من الشؤون العامة للحظات قليلة، وربما تم ذلك مرتين في حياتي. ولكن هذه اللحظات حملت-إذا جاز هنا التعبير-روح التجربة لا التجربة نفسها.

ومنذ ذلك الحين لم أستطع أبدا استردادها بصورة كاملة. ولكن أثرا واحدا منها سيبقى معي ما حييت. فقد اعتدت في صباي أن أسخر من المتصوفين الذين كانوا يصفون تجربتهم في الاتحاد مع الله، وكيف شعروا بأنهم جزء من وحدة الوجود. ولكني بعد ظهر ذلك اليوم، فقدت الرغبة في الضحك مرة أخرى. وعلى الرغم من إحساسي بضرورة تفسير الأمر بطريقة مختلفة، فإني أعتقد أنني أعرف الآن ما كانوا يقصدون»[16].

من هذا المثال الذي يبين الصلة الحميمة بين العالمين الداخلي والخارجي،

يبدو من المعقول أن نفترض أن الذين تدفعهم الرغبة القوية في البحث عن الوحدة والنظام، سواء في الفنون أو في العلوم، هم أنفسهم معرضون للانقسام على أنفسهم. ويمكن لهذه الفكرة أن تمضي قدما على الطريق المؤدي إلى حل الخلاف الدائر حول العلاقة بين العبقرية والأمراض العقلية. وفي تقديري أن العباقرة من الرجال والنساء كثيرا ما يقعون تحت تأثير صراعات تدور داخل ذواتهم وتؤدي بهم غالبا إلى الإحساس بالتعاسة وعدم الرضا والقلق، ولكنها في الوقت نفسه تمنحهم القدرة على التخيل والتساؤل واللهفة على اكتشاف وتجربة مباهج الوحدة والتركيب.

وما داموا قادرين على متابعة البحث عن طريق (العكوف) على عملهم، فإنهم غالبا ما يقون أنفسهم من أي شكل من أشكال الانهيار العقلي. أما إذا خذلتهم قدرتهم على العمل أو رفض عملهم وكانوا شديدي الحساسية بسبب هذا الرفض، فقد يؤدي هذا إلى الاكتئاب؟ إلى شكل آخر من أشكال الأمراض العقلية.

ولقد قامت على مدى العصور مدرستان فكريتان متعارضتان حول طبيعة العبقرية، إحداهما تصور العبقرية في صورة الاتزان غير العادي، وتجزم الأخرى بوجود علاقة وثيقة بين العبقرية وعدم الاتزان العقلي.

ومن مقال عن نظرية التصوير في عام 1715 لجوناثان ريتشارد سن، يقتبس رودولف ومارجريت ويتكوار مؤرخا الفن في كتابهما (مولود في برج زحل) ما يلي:

«لكي تكون مصورا ممتازا، عليك أن تكون رجلا ممتازا.

ينبغي لعقل المصور أن يمتلك الرقة والعظمة، فمن الواجب أن يتشكك بجمال ونبل.

على المصور أن يحرص على اتخاذ موقف عقلي يتسم باللطف والبهجة، حتى تجد الأفكار مكانا لها في عقله»[17].

ولقد تصور جالتون فيما كتبه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن العبقرية تورث على نطاق واسع، وأن الإنجازات العظيمة تعتمد على ثلاث مواهب أسماها «المقدرة» و«الحماسة» و«الجلد على العمل الشاق». وكتب يقول في ذلك: «لا أستطيع أن أتصور كيف يمكن أن يقهر إنسان وهب المقدرة العقلية العظيمة والتحمس للعمل وقوة الصبر على تحمل مشاقه».

وينكر جالتون-وهو الذي لم يعر انتباها إلى السير الذاتية عن عملية الإبداع التي أمدنا بها الكتاب والموسيقيون والرياضيون-إنكارا تاما أن يكون لأي عمل لا إرادي أو ملهم أي دور في أوجه نشاط العبقري: «إذا كانت العبقرية تعني إحساسا بالإلهام أو بتدفق أفكار من مصادر يبدو أنها خارقة للطبيعة، أو برغبة جامحة ومشتعلة في بلوغ غاية بعينها، فهي قريبة بدرجة خطيرة من الأصوات التي يسمعها المخبولون، ومن نزوعهم إلى الهذيان، أو لنوبات الجنون الأحادي (المونوماتيا) التي تصيبهم. ولا يمكن في مثل هذه الحالات أن توجد ملكة عقلية سليمة، أو أن تكون المحافظة عليها شيئا مرغوبا فيه»[18].

ومع ذلك، فإن كثيرا من المبدعين-ولم يكونوا جميعا غير مستقرين بشكل ملحوظ-قد سجلوا ظهور الإلهام (في حياتهم) كشيء بعيد كل البعد عن الجهد الواعي، والتحمس أو العمل الشاق. وقد كتب جاوس، الذي حاول لمدة عامين أن يبرهن على نظرية رياضية دون أن ينجح في ذلك فقال:

«أخيرا نجحت منذ يومين، لم يكن ذلك بسبب جهودي المضنية ولكن بفضل من الله. وكومضة برق مفاجئة، حدث أن حل اللغز، وأنا نفسي لا أستطيع أن أتكلم عن كنه ذلك الخيط الهادي الذي يربط بين ما عرفته من قبل وما جعل نجاحي ممكنا»[19].

وكتب ثاكري قائلا[*10]:

«أصابتني الدهشة للملاحظات التي أبدتها بعض شخصياتي. ويبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم. فالشخصية تتصرف وتقول شيئا ما، وإني لأتساءل كيف تأتى لها بحق الشيطان أن تفكر في ذلك؟»[20].

وأحد أسباب افتراض ارتباط العبقرية بالجنون يرجع إلى العصور القديمة، ويقوم على الخلط بين الجنون والإلهام، وهو الخلط الذي استمر حتى عبر عنه جالتون بعد ذلك بثمانية عشر قرنا. ولسينيكا[*11] ملاحظة في محاورته «عن سكينة النفس» يقول فيها (أبدا لا توجد موهبة ingenium عظيمة دون مس من جنون dementia)، وقد ردد صداه درايدن في السطور التالية:

«المفكرون العظام يربطهم يقينا بالجنون رباط وثيق،

فلا يفصل بينهما إلا حواجز رقيقة»[21].

بيد أن بعض العلماء يرون أن سينيكا استخدم كلمة dementia هنا بمعنى الإلهام الديني، وهو الجنون المقدس الذي وصفه أفلاطون، والذي كان يتم التمييز بوضوح بينه وبين الجنون. ومع الاعتراف اليوم بوجود جزء لا واع في العقل يقوم باستمرار بعملية المقارنة والتصنيف وإعادة الترتيب، وفي ظني أنه يقوم أيضا بفرض نموذج ونظام على تجاربنا وأفكارنا، مع الاعتراف بكل هذا ينبغي ألا يدهشنا بعد ذلك أن تبدو حلول المشكلات كأنها إلهام أكثر من دهشتنا (لوجود) الأحلام.

والميل للاكتئاب هو أحد مظاهر المرض العقلي الذي يشيع بين العباقرة من الرجال والنساء. والاكتئاب حالة عقلية لا ينجو منها أحد منا. فنحن لا نستطيع تجنب مخاطر الفقد أو الحرمان أو الفشل أو الرفض أو خيبة الأمل في أي شكل من أشكالها المتنوعة، فرد الفعل لمثل هذه الخسائر هو الاكتئاب. فنحن نستثمر ما نريد ومن نريد وكلنا أمل، وتصاب آمالنا بالخيبة، ويستغرق استرداد الاستثمار الذي قمنا به وقتا. ونحن لا نستطيع بسهولة أن نحول مشاعرنا نحو شخص أو موضوع إلى شخص آخر أو موضوع آخر. وفي هذه الأثناء يتشح العالم بغلالة سوداء، ويغدو ضجرا تافها فاترا عديم الجدوى. وننكمش داخل ذواتنا محاصرين بالبؤس، وتصبح الحياة بلا معنى وبلا هدف، وربما نتوق إلى انتهائنا، بل ربما فكرنا نحن أنفسنا في وضع نهاية لها.

الاكتئاب إذن حظ مكتوب على البشرية جمعاء، لكن بعض الناس أكثر عرضة للإصابة به من الآخرين، فتكون معاناتهم أقسى، وفقدانهم للأمل أعمق. على أن فقدان الأمل عند معظمنا لا يكون مطلقا. ففقدان الشخص الذي نحبه يترك فراغا لا يمكن شغله أبدا. ولكن غالبية الناس يجدون أشخاصا آخرين يمكنهم أن يحلوا، ولو بشكل جزئي، محل الشخص المحبوب الذي فقدوه. وإذا فشلت أنا وأنت في اجتياز اختبار ما، أو لم نعين في وظيفة كنا ننشدها، فقد نصاب بخيبة أمل قاسية واكتئاب مؤقت، ولكن الأمل لا يخبو تماما.

بيد أن هذه ليست هي حال أولئك الذين هم عرضة للاكتئاب على نحو غير مألوف، وهم الذي أسميهم «الشخصيات المكتئبة». إن ما يراه الناس

العاديون خسارة وقتية أو نكسة، يبدو لهؤلاء المكتئبين نهاية العالم. إنهم غارقون في حالة من السوداوية التي تبدو وكأنه لا سبيل لشفائهم منها. إن فقدانهم للأمل مطلق، وخطر إقدامهم على الانتحار ليس بمستبعد أبدا.

وتتعدد أسباب هذا التعرض المتزايد للاكتئاب إزاء الفقد أو الخسارة. ومن المؤكد أن الوراثة الجينية تعد أحد عوامل (الإصابة بالاكتئاب) في كثير من الحالات. وفقد أحد الأبوين في سن مبكرة يبدو أنه يزيد غالبا من شدة رد الفعل بالنسبة إلى ما يحدث من فقد بعد ذلك. والعوامل الاجتماعية أيضا لها أهميتها. والاكتئاب الشديد نتيجة خيبة الأمل أو الفقد أكثر شيوعا بين النساء اللائي يعشن في بيوت فقيرة، وليس معهن من يستطعن الإفضاء إليه يمكنون أنفسهن. وهناك عوامل أخرى يقينا، ولكن ضيق المقام يحول بيني وبين تتبعها هنا.

ويكفي القول بأن الشخصيات المكتئبة تبدو لسبب أو لآخر مفتقرة إلى الشعور الفطري الباطن بتقدير الذات. فحين نصاب بالإخفاق في حياتنا يكون لدى معظمنا شيء من الإحساس بالإمكانات الباطنية التي يمكن الرجوع إليها لإعادة الطمأنينة إلى نفوسنا. ونحن نملك إيمانا باطنيا بقيمتنا منذ طفولتنا، وهو الذي يشد أزرنا حتى لو ابتلينا بالفشل أو الرفض أو الخسارة. ولكن الشخصيات المكتئبة تفتقر إلى مثل هذا الإيمان. إنهم عرضة لأن يجرحوا بسهولة لأن إحساسهم بقيمتهم مستمد كلية من مصادر خارجية، وهذا هو السبب في أن كثيرا جدا من الأعمال العالمية إنما يتحقق على أيدي المكتئبين. ومثلما يحتاج مدمن المخدرات إلى «جرعات» دورية، فإن المكتئب يحتاج إلى تدعيم دوري لعملية تقديره لذاته. وهذا هو الذي يجعله يشتغل بجد كي يحقق النجاحات التي لا يمكن أن يحيا من دونها.

والاكتئاب المتكرر يظهر عادة بشكل بارز بين الأدباء، كما هو أكثر ظهورا بين الشعراء بوجه خاص. فكل من وليام كوبر، وجون دون، ووليام كولينز، وجون كلير، وس. ت. كوليردج، وإدجار آلان بو، وجيرارد مانلي هوبكز، وآن ساكستون، وهارت كرين، وتيودور روتكه، ودلمور شفارتز، وراندال جارل، وروبرت لويل، وجون بريمان، وديلان توماس، ولويس ماكنيس، وسيلفيا بلات، كل هؤلاء عانى فترات اكتئاب موثقة ومثبتة، وقد انتحر خمسة من هؤلاء الشعراء. وفي دراسة حديثة لسبعة وأربعين كاتبا وفنانا بريطانيا،

اختيروا لمكانتهم المرموقة بسبب حصولهم على جوائز كبرى، تبين أن 38٪ منهم خضعوا لعلاج من مرض الاكتئاب الجنوني أو مرض الاكتئاب المتكرر، دون جنون، وقد تلقى نصف شعراء العينة علاجا بالعقاقير بالعيادة الخارجية، أو ألحقوا بالمستشفى لتلقي أشكال أخرى من العلاج الطبي النفسي[22].

وعلى ضوء هذه المعلومات يمكن أن نخلص إلى وجود شيء من الارتباط الأكيد بين احتمال التعرض للاكتئاب والكتابة الإبداعية. بيد أننا يمكن آن نستنبط من ذلك أيضا أن الكتابة الإبداعية لم تكن ذات أثر فعال في دفع الاكتئاب كما أوحيت بذلك فيما سبق. وأحسب أن الشعراء ربما يكونون أقل نجاحا من كتاب النثر في استخدام مواهبهم في هذا الغرض، وذلك بسبب طبيعة عملهم التي تتسم بعدم التواصل واعتمادهم على الإلهام. وكاتب النثر يمكن أن يلزم نفسه بالكتابة بانتظام حتى لو كان ما ينتجه عملا عاديا مبتذلا. أما الشعراء في بحثهم المستمر عن «الكلمة المناسبة» وحرصهم المعروف على شكل التعبير شديد التركيز، هؤلاء الشعراء فرصتهم قليلة في الانخراط في نمط الكتابة المنتظمة المتكررة، هذه الكتابة التي تؤدي بالضرورة دورا ما حتى في عمل أعظم الروائيين حظا من الإلهام. والمؤكد أن هناك عددا من الكتاب الذين يعلمون أن ما ينتجونه مرتبط بالحفاظ على صحتهم العقلية وها هو ذا جراهام جرين على سبيل المثال يكتب في سيرته الذاتية قائلا:

«الكتابة أسلوب من أساليب العلاج. وإني لأتساءل في بعض الأحيان كيف يتسنى لمن لا يكتب أو يؤلف الموسيقى أو يرسم أن ينجو من الجنون أو السوداء (الملانخوليا) أو الخوف المرضي المتأصل في الموقف الإنساني»[23].

وللاكتئاب علاقة وثيقة بالصعوبات الناشئة عن العلاقات الشخصية المتشابكة بين الناس، والتناقض أو الازدواجية في المواقف تجاه الآخرين، وعدم القدرة على مواجهة العدوان، والاحتياج إلى استمرار تأكيد تقدير الذات وتدعيمه وتشجيعه.

والكتاب المعرضون للاكتئاب تتجه كتاباتهم الإبداعية أساسا إلى الاهتمام بتقلبات العلاقات الإنسانية. ويعد بلزاك من بين الروائيين، مثالا واضحا للعبقري الذي حقق إنتاجه الضخم لأنه كان يكتب تحت ضغط دوافع قاهرة. وقد كشف بلزاك عن تعطشه الشديد للشهرة وللنجاح المتكرر، وهذا التعطش

سمة مميزة للمزاج الاكتئابي الجنوني.

ولكن الاكتئاب ليس هو الحالة (المرضية) الوحيدة التي يمكن أن يكفل العمل الإبداعي الوقاية منها والتصدي لها. فأنواع القلق الشديدة، وبخاصة تلك التي تتعلق بتفكك الشخصية، تؤدي إلى الحرص الشديد على البحث عن النظام والاتساق. ويبدو المفكرون التجريديون العظام نوعا من البشر الذين لا يهتمون في الغالب بتكوين روابط شخصية وثيقة. فحرصهم على إيجاد شيء من النظام والمعنى في العالم أهم عندهم من العلاقات الإنسانية. وهناك صلة بين الخوف من العلاقات الوثيقة، والقلق من تفكك الشخصية، وبين الإحساس بأن العالم مكان مخيف غير آمن، ومن الضروري السيطرة عليه بشكل من الأشكال إذا أريد تحقيق أي نوع من أنواع الأمن. إن الذين يعانون من حالات القلق هذه غالبا ما يتجنبون الاختلاط بغيرهم كأنهم يخشون أن تلك العلاقات الوثيقة يمكن أن تكون هدامة. ومن المدهش حقا أن أغلب فلاسفة الغرب العظام منذ عهد الإغريق لم يعيشوا حياة أسرية طبيعية، ولم يكونوا روابط شخصية وثيقة. وينطبق هذا على ديكارت ونيوتن ولوك وباسكال وسبينوزا وكانت وليبنتز وشوبنهور ونيتشه وكيركجارد وفيتجنشتين. ولقد كان لبعض هؤلاء العباقرة علاقات عابرة مع رجال أو نساء، ولكن لم يتزوج واحد منهم، وعاش معظمهم وحيدين أغلب حياتهم. والواقع أن الغالبية العظمى من البشر مشغولون إلى حد ما بأن يكون لحياتهم معنى ونظام، كما أنهم مشغولون بالعلاقات الشخصية مع غيرهم من الناس، ولكن أسمى ما تم الوصول إليه من مستويات الفكر التجريدي إنما تحقق في تقديري على يد رجال أو نساء كان لديهم الوقت والفرصة للانفراد بأنفسهم لفترات طويلة، كما كان اهتمامهم بالعلاقات الشخصية أقل بكثير من اهتمام معظمنا بها. لقد كان معظم المفكرين منعزلين إلى حد ما.

ولكن ما العوامل المسؤولة عن إنتاج كائنات بشرية لها مثل هذا النوع من الشخصية التي يطلق عليها الأطباء النفسيون-حين تكون مرضية بشكل واضح-اسم الشخصية الفصامية، ولا تعد بدرجة أقل نادرة بين المثقفين؟ لن نستطيع أن نحدد على وجه الدقة مقدار ما يدين به طراز خاص من الشخصيات لعوامل البيئة، ومقدار ما يدين به هذا الطراز للصفات الوراثية.

وهناك عدد معين من الحالات التي نعلم ما يكفي عن طفولة أصحابها، بحيث نستطيع أن نقرر بثقة أن الصدمات النفسية قد لعبت دورا في إحداث قلق من ذلك النوع الذي وصفناه آنفا. ونيوتن على سبيل المثال كان طفلا مبتسرا(*12)، مات أبوه قبل ولادته، واستمتع خلال سنيه الثلاث الأولى باهتمام أمه الكامل دون أن يقاسي من وجود منافس له. والواقع أنه تطلب اهتماما أكبر من معظم الأطفال بسبب ابتساره. وعندما جاوز العام الثالث من عمره تزوجت أمه وغادرت البيت أيضا تاركة إياه في رعاية آخرين. ونحن نعرف من يومياته أنه استاء استياء شديدا مما شعر بأنه خيانة من أمه. وبين دفتي «كتالوج» خطاياه الثماني والخمسين-الذي أدان فيه نفسه من باب عقاب الذات وسجله عندما كان في الثانية والعشرين من عمره- نجد أن أحد هذه الآثام هو تهديده بحرق أمه وزوجها وحرق البيت فوق رأسيهما.

كانت شخصية نيوتن في مرحلة البلوغ شخصية غريبة الأطوار من الناحية المرضية. ولما كان زميلا شابا في ترينيتي كوليج بكمبردج، كان يميل إلى شرود الذهن الذي يتسم به العلماء. وكان قليل الاتصال بالآخرين إلى أقصى حد، لا يمارس الرياضة، وينسى في الغالب تناول الطعام، ويكرس كل انتباهه لدراسته، ولا يأوي إلى فراشه قبل الثانية أو الثالثة صباحا. ولم يكون علاقة وثيقة مع أي من الجنسين، وفي أيام شيخوخته أخبر زائرا بأنه لم يعتد أبدا على عفاف امرأة. ورغم أنه كان قويا إلى الدرجة التي استطاع معها أن يتغلب على مخاطر ابتساره وأن يعيش حتى الخامسة والثمانين، فقد كان مصابا بوسواس المرض، مشغولا دائما بالموت، وهي سمة شارك فيها إيمانويل كانت.

وكان كذلك نزاعا إلى الشك إلى أبعد حد، ميالا إلى الشجار، حساسا من ناحية الحرص على التفوق على غيره، منكرا لأي فضل عليه من غيره من العلماء والرياضيين. وفي عام 1693 وبعد أن اجتاز الخمسين تماما، أصابه انهيار عبر خلاله عن أوهام جنونية مختلفة من نوع «البارانويا» (جنون التضخم والاضطهاد)، بما في ذلك بأن الفيلسوف لوك كان يحاول توريطه مع امرأة.

وأحسب أن من صواب الرأي افتراض أن ما لقيه من «خيانة» أمه

المبكرة وهو في الثالثة من عمره، جعله يشعر بأنه لا يمكن الوثوق بالبشر، وأن العالم مكان غير آمن. ولقد أسهم تجنبه لغيره من الناس في تحقيق إنجازاته، إذ كرس نفسه للعمل متحاشيا إقامة أي علاقات إنسانية. وربما أشعل افتقاده للأمن رغبته في البحث عن نظام وعن إمكان تنبؤ في عالم بدا له وهو طفل، كأنه محكوم بشكل تعسفي بعوامل لم يستطع إدراك كنهها. لقد كتب عنه أحد كتاب السير قائلا:

«إن إكراه ما في السموات والأرض على الدخول في إطار محكم وصارم لا يتيح لأي جزئية أن تفلت منه لتنطلق بحرية وعشوائية، كان حاجة أساسية لهذا الرجل الذي استبد به القلق»[24].

وهناك عبقري آخر كان يعمل في مجال مختلف تمام الاختلاف من مجالات الإبداع، ويشترك في عدد من سمات هذه الشخصية، هو فرانز كافكا. ولم يكن كافكا شكاكا مثل نيوتن ولا انعزاليا، ولكنه «كما توضح كتاباته-كان كذلك يعتبر العالم مكانا غير آمن، تسيطر عليه قوى لا يمكن بلوغها أو إدراك كنهها. وتصور كل من «القلعة» و «المحاكمة» عوالم كابوسية تمارس فيها سلطة تعسفية بأساليب غير قابلة للتفسير، عن طريق نبلاء وقضاة لا يمكن مطالبتهم بشرح شيء أو تبريره. ويشترك كافكا مع نيوتن كذلك في الخوف من السماح للآخرين بالاقتراب منه. وكان لكافكا عدد من العلاقات الإنسانية، وتورط مع «فليس باور» التي خطبها لمدة خمس سنوات. ومع ذلك لم يلتق الاثنان أكثر من تسع أو عشر مرات، وفي كل مرة لم يكن اللقاء يزيد على ساعة أو ساعتين. وكانت العلاقة بينهما تقوم في معظمها على الرسائل المتبادلة. وحين كانت «فليس» تكتب إليه معبرة عن رغبتها في أن تكون بالقرب منه وهو يكتب، كان يرد عليها بأنها لو كانت معه لما استطاع الكتابة إطلاقا. وكان كافكا شقيا في طفولته، وكان أبوه رجلا عدوانيا[*13]، ولابد أنه كان هناك عوامل أخرى أسهمت في شدة إحساسه بعدم الأمن. وليس لدي إلا القليل من الشك في أن تكون كتابته قد أنقذته من الانهيار، وأنها كانت من عوامل التكامل في شخصية لم تبتعد كثيرا عن الجنون.

ربما تكون الأمثلة التي عرضتها هنا عن الشخصيات المبدعة التي كانت تحركها حالاتها السيكوباتية (المرضية)، ربما تكون شديدة التطرف. ولكن

الحالات المتطرفة، كما هي الحال بالنسبة للأمور السيكولوجية الأخرى، تعلمنا شيئا ما. لقد بدأت هذا البحث بتأكيد أن التحليل النفسي في دراسة الإبداع، معني أساسا بالدوافع: بتمييز وتفسير سبب تأدية هؤلاء العباقرة من الرجال والنساء جهودهم الإبداعية بمثل هذه الطاقة الكبيرة. وغالبا ما يكون ذلك على حساب علاقاتهم الإنسانية وأشياء أخرى كثيرة بالإضافة إلى ذلك. ولا شك أن الصعوبات التي لاقاها أولئك المعرضون للاكتئاب الحاد قد شجعتهم على اللجوء للخيال للأسباب التي سبق ذكرها. ومع أن الاكتئاب الحاد الذي يتطلب علاجا، يعد مرضا، فإن كل فرد منا يعاني درجة من درجات الاكتئاب نتيجة لفقدان شيء، أو خيبة أمل، أو فشل. وبدراسة الطريقة التي يستخدم بها الموهوبون طاقاتهم الخلاقة في التعامل مع الاكتئاب أو في تجنبه، نستطيع أن نتعلم شيئا عن أنفسنا.

وقد يقال إن من المستبعد أن نتعلم الكثير عن أنفسنا بمحاولة فهم هذا النمط من الشخصيات كشخصية نيوتن. ومع ذلك فإن نيوتن وبعض الفلاسفة الذين انصرفوا عن التعامل مع زملائهم لكي يتابعوا تجريداتهم إلى حدودها القصوى يصورون لنا عن الطبيعة الإنسانية شيئا، يعد اليوم عتيقا وعرضة للتجاهل. ولقد بشر المحللون النفسيون وأتباعهم بأن السعادة وتحقيق الذات يكمنان فحسب في العلاقات الشخصية المتبادلة. ولكن التناسل والحياة الأسرية ليسا هما الغايتين الوحيدتين للإنسان. ولو لم يكن الإنسان كائنا مهتما اهتماما شديدا بإضفاء معنى ونظام على الكون، لما قدر لأعظم منجزاته العقلية أن تظهر للوجود. إن الإنسان لم يخلق للحب وحده. ونحن ندين بدين هائل لأولئك العباقرة من الرجال والنساء الذين طغت حاجتهم إلى إيجاد معنى لعالم بدا لهم غير متسق، على حاجتهم إلى تكوين علاقات إنسانية(25).

الهوامش

(*) كارل جوستاف يونج (1875-1961) من علماء النفس السويسريين، اشتغل بالتحليل النفسي وتعاون مع فرويد، لكن نقده لفكرة التركيز على الغريزة الجنسية أدى إلى حدوث قطيعة بينهما. ومضى هو في تأسيسه لمدرسة في التحليل النفسي تقوم على فكرة «اللاوعي الجمعي» بنموذجيها الأصليين، المنبسط والمنطوي، واعتبارهما الطرازين النفسيين الرئيسيين. وقد سبقت الإشارة إليه في أحد هواش الفصلي الأول (المترجم).

(*1) هذا النشاط يسميه فرويد الليبيدو Libido وهو الخيط المدعم لنسيج الحياة عنده، وعامل حيوي جنسي غريزي يتطور مع الفرد من ميلاده حتى نضجه (المترجم).

(*2) سفر التكوين (الإصحاح: 3:9) (المترجم).

(*3) مؤرخ حضارة هولندي (1872- 1945) من أشهر كتبه «خريف العصور الوسطى» و «إرازموس» و «طرق جديدة لتاريخ الحضارة»، والكتاب المذكور في المتن وعنوانه الكامل هو «الإنسان وهو يلعب» محاولة لتحديد عنصر اللعب في الحضارة. وقد حاول في آخر كتبه وهو «ظلال الغد» تشخيص مظاهر الألم والعذاب التي تعاني منها الحضارة الغربية المعاصرة خصوصا مع أهوال الحرب العالمية الثانية والفضائح التي ارتكبتها النظم الشمولية الطاغية، لا سيما النازية (المراجع).

(*4) العبارة الأخيرة شرح وتقريب لمعنى التعبير الشائع اليوم في لغة الإلكترونيات والحاسوبات (الكمبيوتر) وأجهزة التسيير الذاتي وهو ال «فبد باك Feed back» (المراجع)

(*5) أوجست سرندبرج (1849-1912) كاتب مسرحي ورواءي سويدي، يعد رائد التعبيرية، وأعظم كاتب محدث في السويد، ويسمونه أحيانا شيكسبير السويد (المترجم).

(*6) يحتمل أن يكون كاتب هذا البحث قد استخدم هنا كلمة المقولات عن سهو غير مقصود، فالمعروف أن المكان والزمان عند كانت حدسان «وليسا مقولتين عقليتين» من المقولات التي تتعلق بملكة الفهم أو الذهن) ولا مفهومين مجردين بأي حال من الأحوال. إنهما إطاران للحساسية أو لإدراكنا الحي المباشر للعالم من حولنا (المراجع).

(*7) كاتب وروائي وشاعر اسكتلندي (1850-1894) تحول من دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب، وله أعمال كثيرة منها «جزيرة الكنز»؟ و «ليالي ألف ليلة الجديدة» (المترجم).

(*8) جمع «الكل» أو المجموع الموحد. المتكامل الذي يزيد من نواح عديدة على حاصل جمع أجزائه (المراجع).

(*9) إشارة إلى العبارة الشهيرة التي صاح بها أرشميدس-لدى خروجه عاريا من الحمام-عندما اكتشف طريقة يحدد بها نقاء الذهب «في تاج ملك سيراقوزه» وذلك بتطبيق مبدأ الثقل النوعي (المترجم).

(*10) وليم ثاكري (1811-1863) روائي إنجليزي بدأ حياته بالصحافة ثم تحول إلى العمل الروائي فأبدع فيه وقد اتخذ عدة أسماء مستعارة في كتاباته الصحفية (المترجم).

(*11) هو لوسيوس سينيكا، الفيلسوف والكاتب الروماني المشهور. ولد نحو عام (4) ق. م. في قرطبة، ومات منتحرا بأمر تلميذه نيرون عام 65 م.. من أهم فلاسفة الرواقية، عرف بعلمه

الواسع بالطبيعة والناس، وقدرته على الملاحظة الدقيقة، وأسلوبه الفني المعبر، وعمق إحساسه بجوانب الضعف والنقص البشري، وتعاطفه الشديد مع آلام الناس ومتاعبهم التي تنشأ عن تخاذلهم واستسلامهم للمصالح والمنافع، وعجزهم عن مواجهتها بالإرادة القوية، والانفراد بأنفسهم في ظل السكينة والسلام الروحي بعيدا عن تفاهات «السوق» والحياة العامة والتطلعات الصغيرة.. أثر تأثيرا كبيرا في الحياة الأدبية والسياسية والقانونية في روما، كما كان له تأثير عميق في المسيحية في عهودها الأولى. من أهم أعماله الفلسفية-بجانب مسرحياته التراجيدية-«الحياة السعيدة» و«قصر الحياة» وغيرهما (المراجع).

(*12) الابتسار هنا بمعنى عدم اكتمال النضج، والطفل المبتسر هو الذي يولد قبل استكمال الشهور التسعة للحمل (المراجع).

(*13) يكشف خطاب كافكا إلى أبيه (وهو الذي نشر بعد وفاته في سنة1924، شأنه في ذلك شأن رواياته الثلاث «القلعة» و «المحاكمة» و «أمريكا»-ورسائله إلى ميلينا وإلى فليس ويومياته وعدد من قصصه وخواطره المهمة) يكشف عن علاقته المتوترة معه، وكأنما الأب صورة مصغرة من يهوه التوراة الغاضب المخيف، ومع ذلك فإن التفسير النفسي-كما يؤكد هذا البحث والبحث السابق ضمنا-يعجز تمام العجز عن تفسير مضمون أعمال كافكا أو غيرها، ويخفق في الكشف عن أبعادها الجمالية والشكلية والرمزية والفلسفية... إلخ (المراجع).

المحررة في سطور:

بنيلوبى مري

* محاضرة بقسم الدراسات الكلاسية بجامعة وريك.

المؤلفون

مجموعة من الأساتذة والمحاضرين في جامعات إنجليزية وأمريكية مختلفة.

المترجم في سطور:

محمد عبد الواحد محمد

* من مواليد القاهرة.

* تخرج في قسم الآثار بكلية آداب عين شمس، ثم في المعهد العالي للتربية.

* اشتغل بالتدريس، ثم عمل في المجال الثقافي وبوجه خاص في مشروع الألف كتاب والنشر العلمي.

* له مجموعة قصصية، كما ترجم عدة أعمال كان آخرها «أساطير أفريقية» تحرير أولي باير، كما أسهم في ترجمة وتحرير الموسوعة الذهبية للأطفال التي صدرت عن مؤسسة «سجل العرب» بالقاهرة.

* له نشاط إذاعي، كما نشرت له قصص مؤلفة ومترجمة، ونشرت له مقالات عدة في بعض الصحف



أزمة المياه في المنطقة العربية

الحقائق والبدائل الممكنة

تأليف: د. سامر مخيمر

خالد حجازي

والمجلات الأدبية.

المراجع في سطور:

د. عبد الغفار مكاوي

* من مواليد بلقاس، محافظة الدقهلية، جمهورية مصر العربية.
* دكتوراه في الفلسفة والأدب الألماني الحديث، جامعة فرايبورج 1962.
* يشارك في معظم المجلات الثقافية في مصر والوطن العربي منذ سنة 1951، واشترك في هيئة تحرير مجلتي «المجلة» و«الفكر المعاصر» في الستينيات والسبعينيات.
* من أهم أعماله في الفلسفة: ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، مدرسة الحكمة، لِمَ الفلسفة؟، نداء الحقيقة، المنقذ-قراءة لقلب أفلاطون، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، والحكماء السبعة.
* ومن أهم أعماله في الأدب: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، البلد البعيد، التعبيرية، النور والفراشة، هلدرلين، لحن الحرية والصمت، ملحمة جلجامش، وقصيدة وصورة (العدد 119 من هذه السلسلة).
* نقل إلى العربية نصوصا فلسفية لأفلاطون وأرسطو ولاوتزو وليبنتز وكانط وهيدجر وياسبرز، ونصوصا مسرحية لجوته وبشنر وبرشت وتانكريد دورست، ونصوصا شعرية لكبار الشعراء الغربيين من سافو إلى جوته وهلدرلين والمعاصرين.
* له ثلاث مجموعات قصصية وعشرون مسرحية وست بكائيات على نفس عربية.
* راجع عددا من الكتب من أهمها: بحوث فلسفية (لفتجنشتين)، والمعتقدات الدينية لدي الشعوب (العدد 173 من هذه السلسلة) وجوته والعالم العربي (العدد 194).
* سبق له التدريس بجامعات القاهرة وصنعاء وبرلين الحرة والكويت.